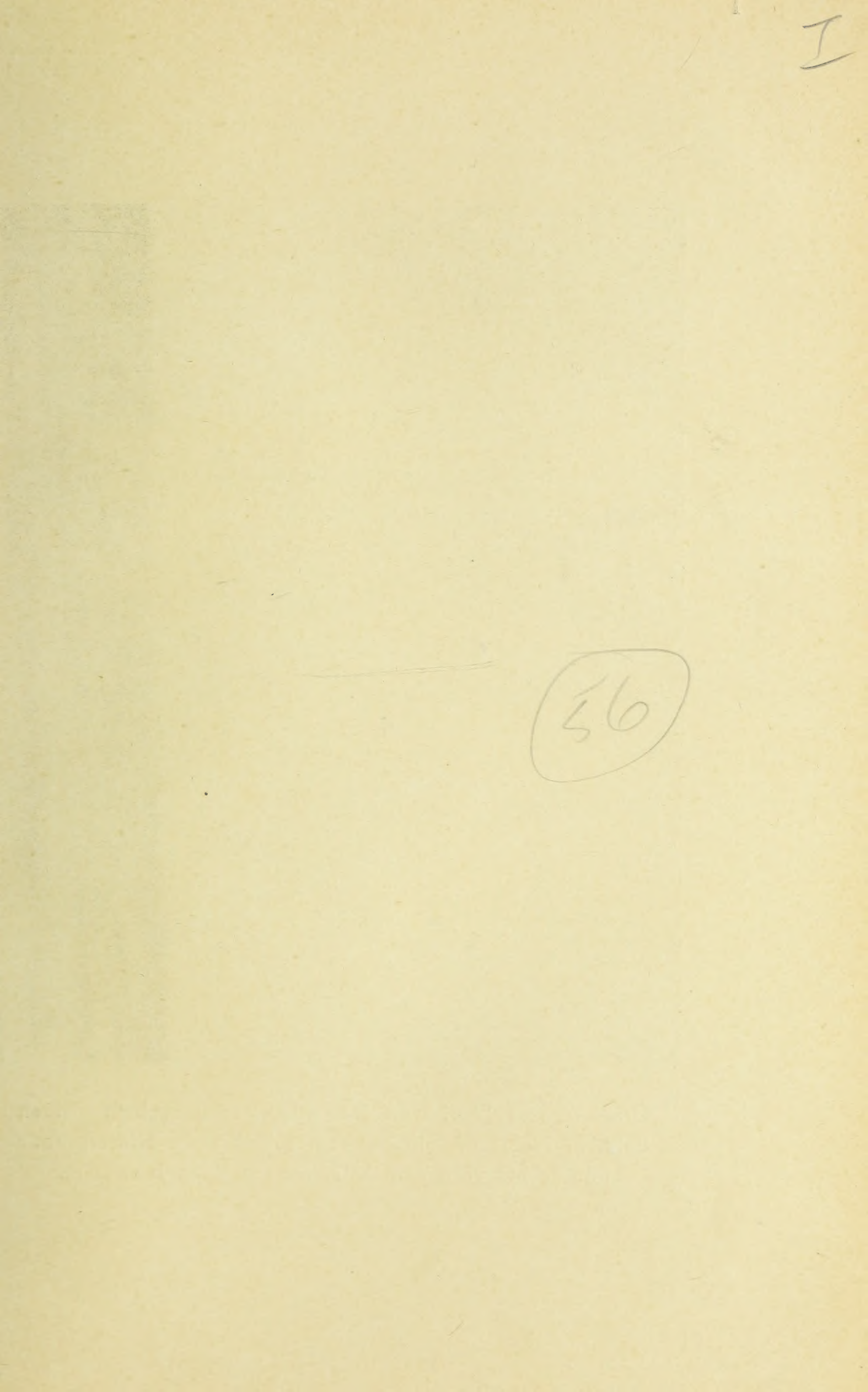
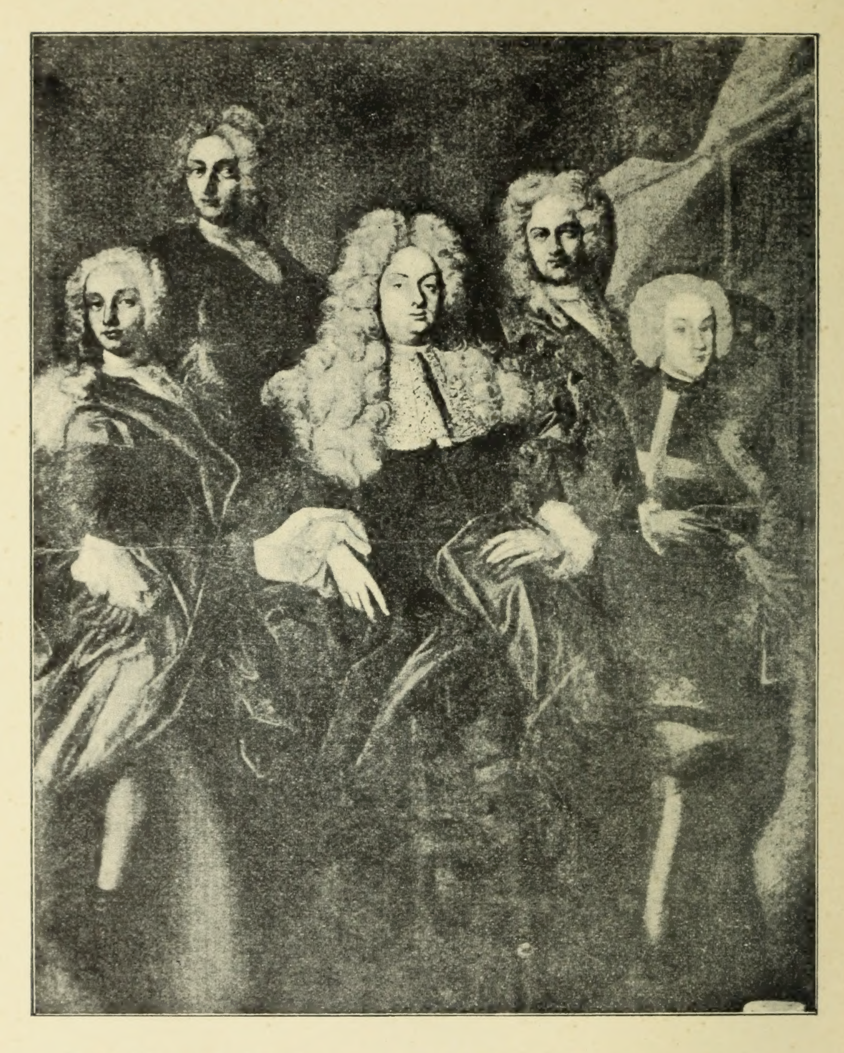

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 0[illegible]2768 3
D




I
56



Graf Wenzel Josef von Lazansky mit seinen beiden Söhnen, rechts und links, dem Erzieher im Hintergrunde und rechts vorn dem Künstler Christian Bentum.

LEBEN UND WERKE
DES
MALERS CHRISTIAN BENTUM

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
178. HEFT.

LEBEN UND WERKE DES MALERS CHRISTIAN BENTUM

VON

DIETRICH MAUL

MIT 3 TAFELN UND 2 PLÄNEN



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1915

HERRN

PROFESSOR DR. PHIL.

FELIX LIEBERMANN

IN

AUFRICHTIGER VEREHRUNG

ZUGEEIGNET.

Und sei, was man schafft und hervorbringt, eben nichts Bedeutendes, — dem Fleißigen bedeutet es doch unendlich viel, denn es macht ihm Freude und belohnt durch sich selbst.

K. v. Holtei.

LITERATURVERZEICHNIS.

---

1. Krankenprotokolle der Barmherzigen Brüder, Manuskr. Prag, 1621.
2. Brief des Künstlers Bentum an die Prager Malerkonfraternität, Manuskr. Prag, Rudolfinum, 1730.
3. Raidungsbuch der Prager Malerkonfraternität, Manuskr. Prag, Rudolfinum.
4. Vertrag des Vinzenzstiftes zu Breslau mit dem Maler Bentum, Manuskr. Breslau, Staatsarchiv, 1746.
5. Gottfried Ephraim Scheibel, Das durch den von einem Blitz entzündeten und zersprengten Pulverthurm verunglückte Breslau, 1750.
6. Pater Peschel, Historia Domestica Lubensis, Manuskr. Breslau Universitätsbibliothek, 1754.
7. Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste, 20. Band I. Stück, Leipzig, 1776.
8. Mitteilungen des Malers Quirin Jahn über den Maler Bentum, Manuskr. Prag, Rudolfinum, 1780.
9. Von Schlesien I. Teil, Freiburg, 1785.
10. Jaroslaus Schaller, Topographie des Königreiches Böhmen, IX. Band, Wien, 1788.
11. Jaroslaus Schaller, Prag I, 1794.
12. Ernst Hennig, Reise in Schlesien und Sachsen, I. Teil, Königsberg, 1799.
13. Breslauischer Erzähler, III. IV. Quartal, Breslau, 1800.
14. Gottfried Johann Dlabacz, Künstlerlexikon für Böhmen, I. Teil, Prag, 1815.
15. Katalog der Galerie der Gesellschaft der patriotischen Kunstfreunde. III. Auflage, Prag 1835.
16. Evidenz Katalog des Rudolfinums, Prag.
17. Geschichtsakten der katholischen Pfarrei zu Städtel Leubus, Manuskr.
18. Xaver Goerlich, Urkundliche Geschichte der Praemonstratenser und ihrer Abtei zum Heiligen Vinzenz, Breslau, 1836.

19. Friedrich Wilhelm Erdmann, Beschreibung der Kathedralkirche ad St. Johannem, Breslau, 1850.
20. Adolf Stenzel, Scriptores Rerum Silesiarum, V. Band, Breslau, 1851.
21. Aloysius Bach, Geschichte und Beschreibung des fürstlichen, jungfräulichen Klosterstiftes Cisterzienser Ordens in Trebnitz, Neisse, 1859.
22. Alwin Schultz, Untersuchungen zur Geschichte der schlesischen Maler (1500—1800), Breslau, 1882.
23. Hans Lutsch, Kunstdenkmäler Schlesiens, I und II, Breslau, 1889.
24. Zeitschrift des Vereins für Geschichte und Altertum Schlesiens, Band X und XXIII, Breslau, 1856—1889.
25. Oud Holland, Jahrgang 1905, Wien.
26. G. Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Schlesien II, Berlin, 1906.
27. Památky archaeologiké, Band XXIII, Prag, 1908—1909.
28. Paul Wels, Kloster Leubus, Breslau, 1909.
29. Jahrbuch der K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege Prag, Jahrgang 1910.
30. Alfred Wurzbach, Niederländisches Künstlerlexikon, Band I und III, Wien, 1911.
31. Thieme-Becker, Künstlerlexikon, Band III und VII, Leipzig, 1912.
32. Topographie der historischen und Kunstdenkmale im Königreiche Böhmen, Band XXXVII, Prag, 1912.

VORWORT.

Im Jahre 1882 veröffentlichte Alwin Schultz seine «Untersuchungen zur Geschichte der schlesischen Maler». Er beschränkte sich in seiner Arbeit darauf, Daten und Werke der Meister schematisch aneinanderzureihen; kunstgeschichtliche oder kritische Betrachtungen hat er vermieden. Deshalb sagt er entschuldigend in der Vorrede zu seiner Arbeit: «Ich habe mich um die Leistungen der Maler meist gar nicht gekümmert und das ist in der Tat meiner Arbeit zum Vorwurf zu machen.»

Die künstlerischen Leistungen der Meister, ihre Stellungnahme zur Kunst ihrer Zeit, die Resultate ihrer Lebensarbeit und die Form, in der sie gewonnen wurden, sind das Wesentliche.

Die Hoffnung, daß schlesische Kunstfreunde im Anschluß an die Schultzsche Arbeit weitere Studien anstellen würden, hat sich nur teilweise erfüllt. Ansätze dazu sind wohl vorhanden, Angaben über Künstler und Kunstwerke gemacht worden, aber mehr oder weniger skizzenhaft, in zusammenhangloserer Form.

Da eine Arbeit über Bentum noch nicht vorlag, so blieb die Aufgabe bestehen unter Heranziehung des urkundlichen und künstlerischen Materials das Dunkel möglichst zu lichten, das über dem Meister liegt und ihm die Stellung zuzuweisen, die er sich in der Kunst unserer Heimat erworben hat.

Halensee, Weihnachten 1914.

DER VERFASSER.

Es ist unendlich schwer, zuweilen unmöglich, das Lebensbild eines Meisters und den Arbeitsstoff seines Schaffens in eine Form zu gießen, daß daraus das klare Bild einer Entwicklung, eines Werdeganges hervorgeht, wenn — wie es hier der Fall ist — die Ueberlieferung fast gänzlich aussetzt. Eine solch ausgesprochne Geschichtslosigkeit umgibt unsern Bentum. Bei dem völligen Mangel an historischem Stoff ist es natürlich auch erschwert, das zu belichten, was uns am meisten interessiert, nämlich seine Malerei. Kennen wir doch nicht einmal seine Herkunft, wissen nichts über seine Schulung, selbst über sein ganzes Leben sind wir im unklaren geblieben. Keinerlei Anhaltspunkte über seinen Charakter, innere seelische Kämpfe, private Beziehungen oder etwa seine Stellungnahme zum öffentlichen, sozialen Leben sind uns übermittelt worden.

Als reifer Mann und Künstler tritt er mit seinen Arbeiten hervor. Seine Werke sind Dokumente einer vollendeten Entwicklung, tragen den Stempel des Fertigen deutlich aufgedrückt. Ein Suchen und Tasten, ein Wachsen und Werden, Veränderungen in der Auffassung, der Ausdrucksweise, Vielseitigkeit des Stils oder gar eine Gliederung nach Entwicklungsphasen wird man vergeblich suchen. Nur über einen Zeitraum von zwanzig Jahren sind wir ein kleinwenig besser unterrichtet und in dieser Zeit sind wohl seine sämtlichen heute noch

vorhandenen Arbeiten entstanden. Wiederum auch nur eine Handvoll. Es liegt also ein Material vor uns, arm an Gefühlswerten, arm an Tatsächlichem. Es heißt den Künstler fast nur aus seinen wenigen Arbeiten kennen lernen. Trotzdem scheint es mir möglich, eine Konstruktion zu finden, die sein Lebenswerk sichtet und gliedert.

Die Kunstgeschichte hat bisher kaum Notiz von ihm genommen. Die Kunstforschung hat kein Recht dazu ihn zu übergehen. Auch untergeordnete Meister verdienen berücksichtigt zu werden; hat man doch oft und mit Recht betont, daß Kunst überhaupt en bloc zu nehmen ist.

Um 1712 erlosch in Prag die Pest und es folgte dem Unglück eine Zeit des Aufschwungs. Handel, Industrie und Wissenschaft gehen einer neuen Blüte entgegen und auch auf dem Gebiete der Kunst beschreitet man neue Bahnen. Die Fülle alter Denkmäler, die Reste stolzer Vergangenheit drängen zu einem reineren lebendigeren Ausdruck, der künstlerisch ein hohes Niveau erreicht. Eine ganze Anzahl tüchtiger Künstler ist tätig. Unter den klangvollen Namen eines Peter Johann Brandels, Johann Georg Heintsch, Fr. Xaver Balcko, Wenzel Lorenz Reiner wird auch unser Meister genannt.

Aus den vielen Schreibarten der verschiedenen Ueberlieferungen geht hervor, daß man bisher nicht einmal seinen Namen genau kannte. Man nannte ihn Christian Philipp Bentum auch de Bentum, Fentum, Bendum, Wendum, Bendomb, Penton, Benton und Penthum, mit dem Beinamen pictor Hollandicus oder nur Hollmandicus. Sein Name lautet richtig:

Philipp Christian Bentum. Ein im Archiv des Prager Rudolfinums vorgefundener Brief[1] trägt die Unterschrift:

und auch der im Breslauer Staatsarchiv aufbewahrte Kontrakt[2] des Meisters mit dem Praemonstratenser Stift St. Vinzenz ist gleichfalls unterzeichnet:

Philipe Christian
Bentum

Wie aus dem Beinamen hervorgeht, suchte man in Holland seine Heimat. Daß um 1700 ein Justus van Bentum[3] gelebt hat, der gleichfalls Maler war und nach einer allerdings unverbürgten Angabe (1727 ?) in Leyden gestorben ist, gilt als erwiesen. Seine Anwesenheit in Kopenhagen ist beglaubigt, und zwar durch ein Familiengruppenbild auf dem Schlosse Boller, mit der Bezeichnung:

«Diesses Original ist geschilderd durch Justus
van Bentum, den 1. Juli Anno 1706.»

Es hat deshalb nicht an Versuchen gefehlt, Philipp Christian als einen Sohn des Letzteren zu bezeichnen oder ihn mit Justus van Bentum zu identifizieren[4]. Das eine ist hypothetisch, das

[1] Eine Abschrift dieses vom 3. Mai 1730 datierten Briefes stellte mir auf Vermittlung des Landeskonservators Herrn Dr. Hönigschmid Prag, der Direktor des Rudolfinums, Herr Bergner, zur Verfügung (s. w. unten.)

[2] Im Staatsarchiv Breslau unter A 73 a III Nr. 4820 aufbewahrt. (s. weiter unten.)

[3] Siehe Thieme-Becker, Band III, S. 356, Leipzig 1909; Füsseli, Künstlerlexikon 1779, S. 68; Nagler, Monogr. III, S. 345; Lund, Danske malede Portraeter VIII, S. 62; Wurzbach, Niederländisches Künsterlexikon Band I unter B und Ergänzungsband S. 23. Wien 1911.

[4] S. z. B. Knoblich, Leben und Werke des Malers Michael Willmann, Breslau 1868, S. 12.

andere ist falsch. Es ist weder Geburtsort noch Jahr Christian Bentums bekannt. Daß er Ausländer war und in Prag Fremdenschutz genoß, geht aus seinem oben erwähnten Briefe hervor.

Der Name Bentum ist anscheinend ein angenommener Künstlername. Der eigentliche Familienname lautete wohl anders. Eine in den Krankenprotokollen der Barmherzigen Brüder zu Prag vorhandene Aufzeichnung[1] gibt dafür einigen Anhalt. Es heißt dort:

> «1683 15 Dec. Ist kuhmen[2] ein Moller mit
> Namen Abraham Fentum (Pentum) geb.
> v. Hilst, der Vater Joseph, die Mutter Johanna,
> alt 23 Jahr, ist † 1683 (im Spitale).»

Es dürfte sich hier wohl um einen aus der Familie Bentum, vielleicht gar um den Großahn unseres Meisters handeln.

Die erste zusammenhängende, wenn auch nur fünf Zeilen umfassende Biographie erzählt: Bentum habe gleich nach der Pest 1712 in Prag «mit» Peter Brandeln gearbeitet. Aus dieser Angabe könnte man nicht folgern, daß er ein Schüler Brandels[3]

---

[1] Die Krankenprotokolle der Barmherzigen Brüder reichen von 1621 bis auf den heutigen Tag. S. Jahrbuch d. K. K. Zentralkommission 1910. Zusammenstellung von P. Bergner.

[2] kuhmen = gekommen.

[3] Peter Brandel wurde angeblich 1668 zu Prag geboren. Sein Lehrer Schroeder, ein unbedeutenderer Künstler, war der Inspektor der kaiserlichen Kunstkammer. Brandel ist frühzeitig selbständig gewesen. Am besten zeigt die Karmeliterkirche S. Maria de Victoria die verschiednen Etappen seiner Kunst. Er war eine ungestüme, zügellose Natur. Seine Geschicke erinnern beinahe an Sodomas Leben. Früh zum Ruhm gelangt, befand er sich bald in glänzenden Verhältnissen. Bis nach Spanien waren seine Arbeiten verbreitet. Er lebte wie ein Grandseigneur, hielt Pferd, Wagen und Dienerschaft und trieb einen großen Aufwand. Seine Ehe soll nicht glücklich gewesen sein. Er trank und geriet in Schulden. Von seiner Frau ließ er sich scheiden und führte mit seiner Maitresse ein ruheloses zigeunerhaftes Wanderleben. Seine Kunst blieb aber viel begehrt und wurde teuer bezahlt. Schließlich hat ihn auch seine Geliebte verlassen. In größter Armut bringt er in Kuttenberg seine letzten Lebensjahre zu, wo er, 71 Jahre alt, 1739 gestorben ist. Seine irdische Hülle nahm die dortige Barbarakirche auf.

gewesen ist oder daß er sein Gehilfe war. Die handschriftliche Aufzeichnung des Prager Malers Quirin Jahn drückt sich darüber jedoch bestimmter aus: «Er habe 1713 bey Brandel gearbeitet und 1716 für sich selbst.» Es besteht demnach kein Zweifel, daß Brandel tatsächlich der Lehrer Bentums war. Anlehnungen an Brandel sind in den Bentumschen Arbeiten vorhanden.

Seine Bilder weisen auch nach Manetin, wohin Brandel um diese Zeit Arbeiten lieferte. Stadt und Schloß Manetin (auch Manietin, Mantin) liegen 12 Meilen westwärts von Prag. Die Herrschaft Manetin gehört seit 1694 der gräflich Lazanskyschen Familie. Im Jahre 1712 brannte die ganze Stadt samt der Dechantkirche nieder. Nach dem Wiederaufbau hat Brandel drei Arbeiten für diese Kirche gegen ein Entgeld von 1600 fl. gemalt. Die unweit der Stadt gelegene Barbarakapelle beherbergt noch heute die Bentumschen Bilder: ein Hochaltarblatt und zwei Seitenaltartafeln. Es ist möglich, daß Bentum als Schüler Brandels die Aufträge durch Veranlassung seines Lehrers erhalten hat. Das im Schlosse Manetin vorhandene Gruppenbild, des Grafen Wenzel Josef, seiner beiden Söhne, des Erziehers und des Künstlers Bentum mit der Palette, läßt vermuten, daß sich während der Erledigung dieser Aufträge recht herzliche Beziehungen zwischen dem Meister und der gräflichen Familie angebahnt hatten. Auch zeitlich sind wir über die Entstehung des Bildes genauer unterrichtet. In der rechten unteren Ecke steht die Inschrift: «Wenzel Josef Graf Laschansky Freyherr von Bukowe, geb. 1673, gestorb. 1715» (s. Abb. I und II)[1].

Es ist gewiß, daß die Bilder in der Barbarakapelle um dieselbe Zeit entstanden sind. Nach Dr. Podlaha (Topographie der historischen und Kunstdenkmale im Königreiche Böhmen, Band XXXVII, Jahrgang 1912) befindet sich auf dem Hochaltar der Kapelle ein großes Oelgemälde mit der Dar-

[1] Herr Dr. Podlaha hat mir die Abbildung und die Angaben über die Manetiner Bilder in liebenswürdiger Weise zur Verfügung gestellt.

stellung des Martyriums der Heiligen Barbara[1]. Das durch Uebermalungen stark beschädigte Bild nach einem Vermerk des zeitgenössischen Pfarrers Wenzel Alexius Pleschner ein Werk Peter Brandels, nach Schallers Urteil[2] dagegen eine Arbeit Bentums. Ferner stammen zwei im Presbyterium der genannten Kirche stehende Seitenaltäre von unserem Meister. Das eine Altarblatt stellt die Heilige Kümmernis (Wilgefort)[3] dar, wie sie einem armen Geiger, der sie durch sein Spiel tröstet, ihren goldnen Pantoffel zuwirft; das andere ist ein Heiliger Johann von Nepomuk[4] vor einem Altar knieend.

Diese Bilder sind mir aus eigener Anschauung nicht bekannt. Ich muß deshalb auf eine briefliche Mitteilung des Herrn R. Kuchynka, der diese Bilder gesehen hat, Bezug nehmen. Kuchynka teilt mit, daß sich die Bilder zwar in schlechtem Zustand befinden, aber trotzdem einen gut veranlagten, tüchtigen Künstler verraten[5].

Nach Quirin Jahn ist Bentum 1716 wieder in Prag. Arbeiten sind aber aus dieser Zeit nicht bekannt. Er hat vielmehr schon im selben, spätestens im folgenden Jahr Prag verlassen. Im Raidungsbuch[6] der Prager Malerkonfraternität ist eine Summe

---

1 Barbara von Nikomedien † 306. Sie soll von ihrem Vater Dioscuros in einen Turm gesperrt worden, vom Statthalter gepeinigt und schließlich vom Vater erschlagen worden sein.

2 Nach Jarosl. Schaller: Topographie des Königsreiches Böhmen, Band IX, S. 212 „von Chr. F. Bendum“.

3 Die Legende nennt sie eine spanisch-portugiesische Königstochter. Sie hatte das Gelöbnis abgelegt jungfräulich zu bleiben und nicht zu heiraten. Auf ihr Gebet hin wuchs ihr ein Bart. Der erzürnte Vater ließ sie in den Kerker werfen und zuletzt kreuzigen, am Kreuze hängend warf sie einem armen Geiger ihren kostbaren Schuh zu. (Viel bearbeitetes Sujet.)

4 Johann von Nepomuk, böhmischer Nationalheiliger und Beichtvater der Königin von Böhmen. In Prag Kanonikus, † 1383. Da er das Geheimnis der Beichte der Königin nicht verraten wollte, so wurde er auf Befehl des Kaisers Wenzel gefangen gesetzt, gemartert und in das Wasser der Moldau gestürzt.

5 Eine kunstkritische Beschreibung der Bilder gibt Dr. Podlaha nicht.

6 Raidungsbuch = Raittungs = Rechnungsbuch.

von 35 Kreuzern für eine Schreibarbeit gebucht, nämlich für ein Verbot, das gegen Bentum erlassen worden war [1].

Dort heißt es: «Am 12. Juli 1716 ist auf der Altstadt eine Extra-Zusammenkunft gehalten worden Vor ein Verbott wegen des Wendumbs gegeben . . . . fl. 35 x.»

Anscheinend hatte er das Malen als eine «freye» Kunst angesehen und es war schließlich zwischen ihm und der Gilde zu Unzuträglichkeiten gekommen. Das gegen ihn erlassene Verbot wird seinen Fortgang von Prag zur Folge gehabt haben. Er wird auch in den nächsten Jahren im Raidungsbuch nicht geführt.

Die Zeit von 1717—1729 hat man für seinen Aufenthalt in Rom beansprucht. Uebereinstimmend melden sämtliche Ueberlieferungen, daß er von Prag nach Rom gereist sei, wo er bis 1730 geblieben ist. Durch die Niederschrift des Breslauer Gymnasialprofessors Scheibel, dessen Angaben schon deshalb große Glaubwürdigkeit beizumessen ist, weil er Bentum noch persönlich gekannt hat, ist die Italienreise des Künstlers gewissermaßen beglaubigt [2].

Natürlich kann es sich hier nur um eine übliche Wanderfahrt — die man allgemein zu machen pflegte — handeln. Daß der Aufenthalt daselbst, wie vor allem ein Unterricht bei einem «Hofmaler», nicht von allzulanger Dauer gewesen ist, dafür sprechen andere zwingende Umstände.

Bentum entstammt einer armen Familie und hat sich recht und schlecht durchschlagen müssen, woher hätte er Mittel zu

---

[1] Das Verbot selbst ist nicht mehr vorhanden. Im Prager Staatsarchiv sind keine Nachrichten über Bentum bekannt.

[2] S. Scheibel, Literaturverzeichnis Nr. 5 S. 40. „Ich habe einmal den ungemeinen Künstler in Nachtstücken allhier Mons. Benton, der in Rom beym Päbstlichen Hof-Mahler seine Geschicklichkeit im Mahlen erlanget, ersuchet, durch ein Gemählde ein Denkmal von dem zersprengten Pulverthurme zu verfertigen.“ S. Zeitschrift f. Gesch. und Altertum Schlesiens, Band XXIII, Aufsatz von Friedensburg.

längeren kostspieligen Studien nehmen sollen? Die Hinterlassenschaftsakten des im Jahre 1720 in Wien am Salzgries verstorbenen ledigen Malers Augustin Cordua[1] geben einen Beleg dafür, wie Bentum gezwungen war sich durchzusetzen. Cordua war ohne Testament gestorben. Sein Nachlaß wurde gerichtlich inventiert. Unter den hinterlassenen Summen findet sich ein Posten von 824 fl. an mutmaßlichen Aktivschulden (Forderungen). Ueber diese Forderungen erfahren wir, daß:

«titul. H. Graf Arco mit 100 fl.[2] in obligo war und auch der Maler Philip Bendomb ebenfalls mit einer Restschuld von 180 fl. pendirte, daß aber, wo sich der Graf mit seinem Regiment befinde, ob er lebe oder todt sei, während acht Jahren nicht erfragt werden können, anderter (das ist der Maler Bendomb) aber dem Vernehmen nach sowohl als auch sein Bürg in schuldvollem Ellenstand das Zeitliche beschlossen.»

Anscheinend sind diese 180 fl. (rd. 1500 Mk.) die Summe, aus der die Reise nach Italien bestritten wurde, allzulange dürfte das Geld nicht vorgehalten haben. Ob die Schuld von 180 fl. später getilgt worden ist, wissen wir nicht. Auch der Name des Bürgen ist unbekannt geblieben [3].

Ein zweites wichtiges Moment, das keine allzulangen Studien in Italien befürwortet, ist sein Stil. Ganz frei von

---

[1] Auch Curta, Courda, Corduowa geschrieben, eine aus Holland nach Oesterreich (Wien) ausgewanderte vielköpfige Künstlerfamilie.

[2] 1252 begann man in Florenz eine Goldmünze zu prägen, die nach der Prägestätte oder nach dem darauf befindlichen Bilde — a flore (lilii) — als Florin, Floren, in Deutschland und Ungarn bald in großem Umfange Nachbildung fand. Sie hießen später zum Unterschiede von den rheinischen Goldgulden, Dukaten. Diese Goldflorenen blieben in Oesterreich-Ungarn im Wert unverändert, während sie anderwärts infolge Gewinnsucht immer geringhaltiger ausgebracht wurden. Sie stehen im Werte von 8—9 Mk. nach heutiger Währung.

[3] S. Oud Holland, Jahrgang 1905, Nieuwe Bijdragen voor de Geschiedenis der Nederlandsche Kunst, Letterkunde. Aufs. S. 109 Alex Hayderky: Die Niederländer in Wien. — Die Restsumme von 544 fl. verteilt sich auf anderweitige Forderungen.

italienischen Einflüssen reden seine Bilder die Sprache niederländischen Barocks [1]. Anklänge an italienische Meister sind nicht festzustellen. Hätte er sich Jahre hindurch unter italienischen Einflüssen gebildet, so wäre das später doch sicherlich stärker in Erscheinung getreten. Semper aliquid haeret.

Ueber den Aufenthalt in der italienischen Hauptstadt wissen wir gleichfalls so gut wie nichts. Neben der allgemein bestätigten Tatsache seiner Reise, erweitert Scheibel diese Notiz indem er dem Bentum einen päpstlichen «Hofmaler» [2] zudiktiert. Nur aus archivalen Befunden ließe sich vielleicht feststellen, wer hierfür in Betracht kommen könnte, da am Vatikan stets eine große Zahl Künstler gleichzeitig tätig war. Wenn es auch wissenswert wäre, wer ihn beeinflußt hat, so würde — da Bentum ausgesprochen Holländer ist — eine solche Feststellung kaum allzuviel Gewinn bringen.

1730 ist er wieder in Prag. Die Buchungen für seine Quartalsbeiträge an die Malergilde im Raidungsbuch sowie sein eingangs erwähnter Brief verbürgen es. Man hatte den Künstler auf das Rathaus entboten, um ihn für vorenthaltene Beiträge und anscheinend auch andrer Umstände halber zurechtzuweisen. Dieser Vorladung kam er nicht nach und sandte, gleichsam vorbeugend, an die Innung folgendes Schreiben:

«Wohl Edle Und kunsterfahrne
Besonders Hochgeehrte Herrn

Dasselbe wegen eines Vergleiches zu mir geschicket und mit citation aufs Rathauss mich Betrofen lassen, bringt mir mehr Verwunderung als Verdruss; sinte mahlen jhnen wohlwissend,

---

[1] Ueber einen Aufenthalt in Holland ist nichts bekannt. Damit ist derselbe nicht ausgeschlossen; seine Arbeiten, die eine genaue Kenntnis von Bildern des Rubens, Van Dyck, Franz Hals, bekunden, legen im Gegenteil einen solchen sehr nahe.

[2] Durch die Vermittelung des Kaiserlich Deutschen Konsulats in Rom erhielt ich von der Prefettura dei SS. PP. AA. die Nachricht, daß der Name „Bentum" in Archivakten nicht vorkommt.

daß ich unter der prortection :: Titl:/ Ihro Gnaden des Herrn Stadt Hauptmans stehe. Gleich mir nun, laut beigeschlossener Quittanz, mein debitum quartaliter auf der Kleinsaiten bey denen Herrn Mahlern gebührend und gebräuchlich entrichtet; Also will auch dereselben ein gleiches willigst entrichten, und hier bey ein Verstrichenes quartal nembl: 2 fl. erlegen, mit Hoffentlicher zu Versicht dieselben werden in gewogener Amitié mir beygethan Verbleiben und hiermit beruhen.

In solcher Hoffnung ich allstets verbl:

Euer Wohl Edlen

meiner Hochgeehrtigsten Herrn

dero

dienstwilliger

P. C. Bentum.

Prag d. 3 May
1730.

Dementsprechend finden wir im Raidungsbuch nachstehende Buchungen:

«1730 21. May Von Herrn Bendum, alß ein Quartal empfangen fl. 2
1730 23. Sept. Hr. Bendum zahlt ein Quartal . . . . . fl. 2
1730 17. Dezember hat Hr. Bendum ein Quartal abgeführt fl. 2»

Im folgenden Jahre wird er schon nicht mehr erwähnt. Er hat also Prag 1731 verlassen. Wohin er sich zunächst gewandt haben könnte, ist unbekannt geblieben. Erst drei bis vier Jahr später taucht er plötzlich in Schlesien auf.

Die einst in Prag vorhandenen fünf Arbeiten sind bis auf ein Bild heute nicht mehr nachweisbar[1]. Vom Jahre 1835—1844 war in der Galerie der Gesellschaft der patriotischen Kunstfreunde (später im Rudolfinum) in Prag unter Evidenzkatalog

---

[1] Die nachstehenden Mitteilungen erhielt ich von Herrn Dr. Hönigschmid und Herrn P. Bergner, Prag.

Nr. 1828 ein Bildnis ausgestellt, welches wie folgt beschrieben ist:

«Oelgemälde auf Leinewand. Portrait (Brustbild) des Malers Philipp Bendum. Er sieht nach rechts, hält in der rechten Hand eine Stroh umflochtne Flasche und in der Linken ein Glas Wein. Auf der Rückseite stehet in alter Schrift: Effigies praestant ihsimmi Pictoris Bendum ab ipso facta. Besitzer der Arbeit war der verstorbene Maler Joseph Burde in Prag.»

Wo das Bild hingekommen ist, ist unbekannt. Eine weitere Arbeit verzeichnet derselbe Katalog unter Nr. 1600:

«Eine heilige Familie vor einem Gebäude mit Säulen von Philipp Bendum, bezeichnet mit dem Namen des Künstlers. Die Arbeit befand sich im Jahre 1823 im Besitz des Franz Grafen Sternberg.»

Als letztes Werk wird alsdann unter Katalognummer 951/952 erwähnt:

«Brustbild eines alten kahlköpfigen Mannes mit einem Glase in der Hand von Philipp Bendum.»

Alsdann berichtet Jarosl. Schaller, daß am Ende des XVIII. Jahrhunderts der Herr Hofrat von Altmann im Toskanischen Palais, Prag IV eine Gemäldesammlung besaß, in der das Bild der Heiligen Magdalena von Bentum hing. Die Nachforschungen nach den genannten Bildern, die von interessierten Prager Kreisen recht lebhaft betrieben wurden, sind bisher erfolglos geblieben. Vielleicht befinden sie sich im Privatbesitz und werden gelegentlich einmal wieder bekannt.

Nur die Strahower Bildergalerie besitzt noch eine Arbeit des Meisters, die einen Heiligen oder Kirchenlehrer darstellt. Das Bild ist unsigniert und wertlos.

Von Prag aus führte der Weg den Künstler nach Schlesien und zwar nach Leubus. Wenn man auch nicht mit Bestimmtheit andeuten kann, wer, noch welcher Umstand den Künstler veranlaßt haben mag, sich nach Leubus zu wenden, so ist es doch geboten auf die Beziehungen hinzuweisen, die zwischen Prag und Leubus bestanden, auf die mutmaßliche Veranlassung, die von Lobris oder Grüssau aus erfolgte. Die Sommerresidenz der Prager Grafen von Nostiz[1], Schloß Lobis bei Jauer, liegt unweit Leubus und das Kloster Grüssau, ein Filialstift der Zisterzienser an der böhmisch-schlesischen Grenze, unweit Prag. Zwischen den böhmischen Grafen und den Zisterziensern einerseits, wie zwischen diesen und den Prager Jesuiten andrerseits, bestanden von jeher Freundschaftsbeziehungen, rege Interessengemeinschaften. Die gegenseitige Freundschaft hatte eine Art Austauschzustand geschaffen. So ist einst der Maler Willmann von Prag über Breslau nach Leubus gekommen, so finden wir böhmische Baukünstler und Maler beim Bau der Stiftskirche in Grüssau. Ja selbst Peter Brandel hatte die malerische Ausschmückung der dortigen Fürstengruft[2] übernommen. Es wäre also nicht einmal die Vermutung von der Hand zu weisen, daß vielleicht Bentum durch Empfehlungen seines Lehrers auch nach Leubus berufen worden war.

Leubus, die älteste und Hauptniederlassung der Zisterzienser in Schlesien, war etwa um 1175 vom Polenherzog

---

[1] Graf Otto Wenzel von Nostiz war um die Zeit von 1733 S. K. K. Majestät Wirkl. Geh. Rat, Kämmerer und Landeshauptmann. Er wird in vielen Leubuser Urkunden des Kaisers genannt. Die Familie Nostiz hat den Künstlern viel Gelegenheit geboten sich zu betätigen. In den Prager Palästen wie in Sonderheit in Lobris befindet sich eine ansehnliche Sammlung Bilder alter Meister.

[2] S. W. Patschkowsky: Die Kirchen des ehemaligen Klosters Grüssau, Warmbrunn. Die Arbeiten der Fürstengruft sind 1876 renoviert worden. Brandel hat auch eine Anzahl Tafelbilder nach Grüssau geliefert.

Boleslaw Altus gegründet worden und durch den unermüdlichen Fleiß der Mönche unter wechselnden Schicksalsschlägen emporgeblüht[1]. Die Polenherzöge hatten schließlich auf ihre Landesoberhoheitsrechte verzichtet, das Land war böhmisches Lehn geworden und nach dem Aussterben der Piasten an das österreichisch-habsburgische Kaiserhaus gefallen. In dieser Zeit der habsburgisch katholischen Dynastie waren alle Grundbedingungen erfüllt, dem Kloster eine glänzende, fördernde Epoche zu sichern, wie sie nicht mehr wiederkehrte. Tatsächlich verkörpert der Zeitabschnitt von 1720—1740 die Ruhmesperiode des Stiftes. Begünstigt durch das besondere Wohlwollen Karls VI.[2], begünstigt durch die glücklichen Zeitverhältnisse seiner Regierung war das Stift ständig an Wohlstand und Ansehn gewachsen und zur Stätte vornehmer Gesittung, hoher Geistesbildung geworden.

Im Jahre «1733 den 4. Februarij» übernahm, so meldet die Dittmannsche Chronik, «der Herr Constantinus[3],

---

[1] Die umfangreichste und interessanteste Geschichte der im Jahre 1810 aufgehobenen Klöster Schlesiens besitzt die einstmalige Zisterzienser Abtei Leubus. Im Breslauer Staatsarchiv sind 2000 Originalurkunden des Klosters vorhanden. Die Schwierigkeit eine einwandfreie Leubuser Geschichte zu schreiben ist noch durch Interpolationen neben den echten Urkunden vermehrt. Außerdem gibt es Protokoll-, Signatur-, Kauf-, Lehn- und Ehestandsbücher. Bis 1898 hat man trotz widersprechender Zisterziensernachrichten den Stiftungsbrief vom Jahre 1175, den Boleslaw Altus auf der Gröditzburg bei Görlitz aufgestellt haben soll, unbedingt für echt gehalten. Jetzt sind daran wieder Zweifel laut geworden. Das Ende des XII. Jahrhunderts dürfte wohl als Gründungszeit angenommen werden. 1639 wurde unter dem schwedischen General Duwaldt die kostbare Handschriftensammlung nach Stettin gebracht. Als 1679 der große Kurfürst die Stadt in seiner Gewalt hatte, bot er den Leubusern für 24000 Gulden den Rückkauf an. Unbegreiflicher Weise wurde das Angebot nicht angenommen. Wenig später ist die ganze Sammlung einem Brande zum Opfer gefallen.

[2] Karl VI. (1711—1740) war stark in den Händen der spanischen Jesuitenpartei, die ihn zu einem willenlosen Werkzeug machte.

[3] Abt Konstantin Beyer stammt aus Polnisch Schweidnitz Kr. Neumarkt. Als 1740 Friedrich II. in Schlesien einmarschierte floh Beyer

würklicher Professor S. S. Theologiae im 45. Jahre seines Alters» das klösterliche Regiment. Eine Notiz in der Zeitschrift «von Schlesien vor und seit 1730» läßt erkennen, in welchem Zustand er das Kloster übernahm:

«als der abt von Leubus vor einigen jaren bei der generalversammlung der Cisterzienser äbte zu Citeaux in Burgundien war und von Französischen bischöffen hörte, die 20000 oder 30000 Livres einkünfte haben, so sagte er: auf die art können aus meinem kloster vier gemacht werden.»

Abt Konstantin Beyer hat den fürstlich prächtigen Ausbau, den seine Vorgänger bereits begonnen hatten, tätkräftig weitergeführt. Sinn für Geschmack und Eleganz finden in den Repräsentationsräumen ihren lebendigen Ausdruck. Man scheute keine Kosten und war mit einem verschwenderischen Aufwand ans Werk gegangen, um fürstlichen Besuchern Ansehen und Macht des Ordens eindrucksvoll vor Augen zu führen.

Bei der Erreichung dieses Zieles ist man zu weit gegangen und dies ist ganz besonders in der «sala ducalis» [1], dem sogenannten «Fürstensaal», dem Hauptrepräsentationsraum, der Fall. Die allzugroße An- und Ueberhäufung des plastisch-architektonischen Schmuckes wird den kunstverständigen Besucher mit seinem Urteil zurückhalten lassen. Zu dieser Erkenntnis gelangte man bald selbst nach der Fertigstellung des Saales, so sagt schon die Dittmannsche Chronik:

---

nach dem böhmischen Kloster Welehrad. Nach 6 Monaten kehrte er, an Körper und Seele krank geworden, zurück. Ungeachtet seiner großen Verdienste um die Leubuser Baugeschichte wurde er durch ein königliches Dekret gezwungen seines Amtes zu entsagen. Er ging völlig gebrochen nach Seichau und starb schon im folgenden Jahre. Die Geschichte nennt ihn einen kunstsinnigen feingeistigen Mann, einen hervorragenden Diplomaten, einen ausgezeichneten Prediger. S. Dittmannsche Chronik der Aebte von Leubus. Zeitschrift des Vereins für Geschichte und Altertum Schlesiens 1856.

[1] Klöber von Schlesien: „das Kloster Leubus, des Ord. Cister. hat einen saal, dergleichen in ansehnung der größe, erleuchtung und ausziehrung kaum sechs in Europa sein werden.“

«Desgleichen ist auch der Saal ausgeziehret worden, so kostbahr aber solcher ist, so wenig findet solcher Approbation [1].»

Architektur, Plastik und Malerei reichen sich in diesem Saale vereint die Hand. Das typische Merkmal des Barock, das Ineinandergreifen des einen in das andere Gebiet, ist, wenngleich auch nicht formvollendet, so doch ansprechend zum Ausdruck gebracht. Ganz unwillkürlich wird der Blick des Beschauers zur Decke gezogen. Sie soll den Höhepunkt des künstlerischen Genusses auslösen. Abt Konstantin hatte dem Meister Bentum den Auftrag erteilt, die 13/28 m große Deckenfläche farbig zu beleben, ein Bild zu schaffen, das eines der größten werden sollte, das die Kunstgeschichte überhaupt kennt.

Nur dem enormen Können der großen venetianischen Meister ist es gelungen, weite Deckenflächen flüssig und leicht zu dekorieren. Es gehört ein ganz besonderes Geschick dazu, das Duftig-Aetherische, das Geschmeidig-Körperlose, das Licht- und Sonnenerfüllte des Wolkenreiches und der darin sich tummelnden Götter, Engel, Geister, Fürsten, Genien, Krieger und Amoretten in ansprechender, reizvoller Form zur Gestaltung zu bringen.

Zum Teil liegt die Schwierigkeit der vorliegenden Arbeit in ihrer Art, ihrem Umfange begründet. Je größer die Dimensionierungen der Flächen werden, um so wirkungskräftiger, gestaltungsvoller, summarischer müssen die Details behandelt werden, damit sie Geltung erhalten. Andrerseits werden allzukräftige Einzelheiten die Gesamtkomposition in ihrer Einheitlichkeit erheblich schwächen. Es ist garnicht zu verwundern, daß ein Meister, dessen Können weit bescheidener war als das jener großen Venetianer, einer solchen Aufgabe kaum gewachsen war.

---

[1] Der geniale Architekt Friedrich Schinkel soll gleichfalls wenig, erbaut gewesen sein, als ihm der Saal gezeigt wurde. S. R. Zöllner, Oberkonsist. in seinen Briefen, I. Teil, S. 42. Lutsch, Kunstdenkmäler Schlesiens, 1889.

Das Thema ist mehr kultur- als kunsthistorisch interessant. Es war dem Künstler sicherlich genau vorgeschrieben worden, wie er die Aufgabe zu behandeln hatte und es war wohl über alle Einzelheiten — sehr zum Nachteil des Ganzen — eingehend diskutiert worden. Dem in ausgesprochen holländischem Barock mit Oelfarben auf Leinwand gemalten Bilde liegt die Idee: Kampf des Glaubens gegen den Unglauben einerseits und Glorifikation der polnischen und habsburgischen Dynastie andererseits zu Grunde; eine religiöse, historische Apotheose.

Es fehlt der Arbeit aber an künstlerisch hohem Flug, an genialem Schwung. Es fehlt vor allem an Konzentration und an Gesamtwirkung. Die ganze Komposition wirkt etwas verzettelt und überladen, die Geschlossenheit ist nicht erreicht. Einzelne Gruppen für sich betrachtet, bieten anerkennenswerte Details, wie auch manche Figuren und Köpfe recht viel Können und malerische Anschauung verraten.

Das Gemälde ist so orientiert, daß der Beschauer den Rücken gegen die Eingangstüre des Saales kehren muß.

Im Mittelpunkt des Ganzen schwebt als Sinnbild des heiligen Geistes, als Grundidee der Ausbreitung des Christentums, die Taube. Sieben Genien mit den Symbolen der Kirche und den Insignien der päpstlichen Macht umgeben sie. Weiter unten folgen die Gerechtigkeit, die Hoffnung, die Fama, die Lehre. An die Mittelgruppe reihen sich nach den Wänden hin vier weitere Hauptdarstellungen an: Boleslaw Altus als Gründer des Klosters, Karl VI. in siegreicher Türkenschlacht[1], Karl VI. und Elisabeth Christine[2] als Schutzpatrone und eine allegorische Verherrlichung des Friedens (s. Abbild. III).

---

[1] Diese Darstellung spielt auf den glücklichen Krieg des Prinzen Eugen gegen die Türken an. Friede zu Passarowitz 1717.

[2] Karl VI. vermählte sich mit Elisabeth Christine von Braunschweig. Die Hochzeit wurde 1708 in Barcelona gefeiert und damit eine Vereinigung der beiden größten katholischen Reiche der damaligen Welt,

Der etwas zusammenhanglosen, sprunghaften Ideenverbindung der Darstellungen, die übrigens den Eindruck der Kompilation erhöht, steht noch ein wenig glücklicher Ausgleich der Farbenwertungen gegenüber. An der Tribünenseite bleibt die Tönung zu schwach, während die dunklen Tiefen auf der gegenüberliegenden Seite so erdenschwer, so kräftig sind, daß die Differenzierung überhaupt aufhört und eine Verschiedenheit von Intensitätsgraden nicht mehr in Erscheinung tritt. Das verhängnisvolle Asphalt, in das der Künstler hineinmalte, hat die Tiefen fast schwarz und undurchsichtig gemacht.

Ein stark bewegtes Potpourri religiöser Gestalten schwebt um die Bildmitte. Kein singender Engelchor, keine Sphärenmusik hat den Verzückungsrausch, der alle Gestalten erfaßt hat, hervorgerufen. Der Künstler bleibt unverstanden; diese pathologische Gefühlsekstase, diese Inbrünstigkeit, aus nichts geboren, zieht keine innere Erhebung nach sich. Sie läßt den Beschauer kalt. Auch der Eindruck des Luftigen, Aetherischen, Unendlichen ist nicht erreicht. Schwerfällig schweben, drehen und winden sich die Gestalten an der Decke, mit wuchtigen theatralischen Gebärden und Gesten ohne entsprechende Wirkungen, nicht graziös und auch nicht majestätisch. Das ist doch eine unerquickliche Künstelei, die auf einen feineren Geschmack ohne Wirkung bleibt. Unter den Gestalten, welche den wolkigen Raum füllen, treten zwei jugendliche Frauen, die Allegorie auf die Kunst und auf die Hoffnung besonders hervor. Hier fällt Sicherheit der Zeichnung und malerische Gestaltungskraft ins Auge. Das ist kein nichtiger Bewegungs- und Formenpathos. Hier offenbart sich ursprüngliche Kraft,

---

Oesterreich und Spanien, besiegelt. An den Zwischenstücken der Fenster des Fürstensaales befinden sich gleichfalls Bilder, die diese Vermählung des fürstlichen Paares allegorisch verherrlichen. Die Bilder sind in ihrem Stile, dem Bentumschen verwandt. Ich halte sie aber nicht für Arbeiten des Meisters. Sie sind flüchtig gearbeitet und wertlos.

die der Künstler in ganz natürlicher Weise in Schönheit umsetzt.

Aus den lichten Sphären des Himmels werden wir auf die Erde, auf ein grausiges Schlachtfeld geführt, wo der Tod reiche Ernte fand. Ein von drei schnaubenden Rossen gezogener Schlachtenwagen [1] führt Karl VI. einher. In Purpur gehüllt, die Linke am Zügel, empfängt er mit der Rechten siegesbewußt den wohlverdienten Lorbeerkranz, den ihm eine Genie, begleitet von den Idealgestalten des Krieges und Ruhmes reicht. Unter ihm hat der Tod seine grausige Arbeit vollbracht. Lebenswahr und dramatisch ist der Vorgang erzählt. Berghoch türmen sich die Leiber der gefallenen Krieger, verstümmelt, schmerzentstellt winden sie sich im Todeskampfe; hier hält einer noch drohend die Rechte erhoben, dort öffnet ein anderer den röchelnden Mund zum letzten Fluche. Die weiße Fahne des Halbmonds steht herrenlos und verlassen, als Wahrzeichen völliger Vernichtung, auf schaurigem Plan. Teuflische Gesellen, phantastische Spukgestalten sind eifrig an der Arbeit, die Entseelten zur ewigen Verdammnis hinwegzuschleppen oder den Sterbenden gnadenlos den Todesstoß zu versetzen. Einer dieser Unterweltsgeister hält eine Fackel empor, um den anderen ihr entsetzliches Handwerk zu erleichtern. Der Antichrist aber, der oberste der Teufel fällt — so will es die Ueberlieferung — dem Riesen Kronos zum Opfer. In gewaltiger Bewegungsphase holt er aus zum todbringendem Streiche. Der muskulöse in perspektivischer Verkürzung und Ueberschneidung gegebene Leib des Riesen besitzt treffliche, plastische Wirkungen. Ganz instinktiv drängt des Meisters künstlerisches Empfinden hier zur Hauptsache, nämlich zur scharfen Gegenüberstellung des

---

[1] Auf dem Stege dieser Siegeskarosse hat der Meister den polnischen Adler als Wappen angebracht. Das hat zu der fälschlichen Auslegung geführt, daß diese gesamte Darstellung: Boleslaw in siegreicher Türkenschlacht verherrliche.

saft- und kraftlosen Stutzer mit den seidenen Escarpins, dem modischen Geckenkostüm und der dämonischen Kraft und Urwüchsigkeit des Kronos.

Es folgen dann an den Längsseiten des Bildes die Verherrlichung Karls VI. und seiner Gemahlin sowie (auf der Gegenseite) die allegorische Darstellung der Segnungen des Friedens. Eine ganze Armee von Putten muß herhalten, muß Stimmung dafür machen. Es wäre besser gewesen, der Künstler hätte auf beide Darstellungen verzichtet; die Hauptmotive würden bedeutend an Wirkung gewinnen. Große, leere Formen werden gegeben. Manieriert und verbraucht sind solche Motive; hier fehlt es an eignen formalen Ideen. Die Stellung der Füße, die Haltung des Kopfes, der Hände, die aufgebauschten Gewänder, das Spiel der Draperien zeigen wie halt- und charakterlos der Künstler zwischen all dem akademischen Formenkram hin- und herschwankt.

Den Ruhmestaten Karl VI. stellt er die des Boleslaw Altus, des Gründers des Klosters, gegenüber. Deshalb konzentriert die Komposition den Blick auf ihn. Er sitzt auf einem etwas gewagt konstruierten Stufenthron. Zwei weibliche Gestalten haben das auf ein Pergament gezeichnete Klosterstift Leubus vor ihm ausgebreitet. Eine mit Purpur verbrämte silberstrahlende Rüstung umhüllt seine Glieder; den Feldherrnstab mit der kräftigen Rechten gegen den Oberschenkel gestützt, deutet er mit der Linken auf sein Lebenswerk, den Plan des Klosters. Selbstbewußtes, stolzes Lächeln umspielt energische, kluge Gesichtszüge. Aber wie einfältig und plump wird der ganze Hergang erzählt. Das triumphal Prahlerische, dieses Platte, pfauenhaft Gespreizte ist unmajestätisch, grottesk, komisch. Dieses Ringen nach sensationellen, imponierenden Effekten wirkt so unschön wie nur möglich.

Vor den Stufen des Thrones hat sich Kriegsvolk mit reicher Beute versammelt. Bunte Banner, Siegestrophäen wehen im Winde; erbeutete Fahnen, Kriegswagen, Kanonen, Rüstzeug

und Kriegsgerät ist aufgestapelt, Gefangene mit schweren Ketten und Fesseln, in seelischen Schmerzen, hilfloser Verzweiflung geben Gelegenheit ein stürmisches Gewoge von Gliedmaßen und Körpern zu entwickeln. Auf einer von Wolken gebildete Höhe thront eine Genie mit dem Lorbeerzweig.

In einer Ecke befindet sich ein Portrait; es ist das Bildnis des Künstlers Bentum[1] (s. Abb. III, linke, untere Ecke).

Die weiße, damals modische Puderperücke auf dem Kopfe, in einen weiten bauschigen, grauen Mantel gehüllt, blickt er, die Arme auf ein zerbrochenes Wagenrad gestützt, auf den Beschauer herab. Weiche, vornehme, etwas fleischige Züge liegen auf diesem Gesicht, in dem sich die Seele des Menschen Bentum wiederspiegelt. Gemüt, Humor und Frohsinn liest man aus diesen Zügen; eine jener stolzen Künstlergestalten, denen ein gütiges Geschick eine Fülle von Gaben bescheert hatte und der nur dann die Hände rührte, wenn die Not ihn dazu zwang.

Auch diese Apotheose auf den Polenherzog Boleslaw gibt ein recht verworrenes Gefühl von Formen, aus der keinesfalls eine große Wirkung hervorgeht. Der Künstler hatte die Aufgabe gelöst, die man ihm gestellt hatte, er hat aber poesie- und leidenschaftslos ein Erzeugnis geschaffen, das den Arbeiten einer Dekorationsmalerwerkstatt mit den Geschäftsgrundsätzen guten Verdienstes bei rascher und möglichst solider Bedienung sehr nahe kommt. Welchen Gewinn ihm die Arbeit eintrug ist unbekannt, wir wissen aber, daß die Leubuser Aebte ihren Künstlern gegenüber sehr hochherzig und freigiebig waren[2].

---

[1] Bisher wurde das Porträt fälschlich als das des Malers Michael Willmann (1630—1706) gehalten. Willmanns Porträt ist aber von Bentum im Bibliotheksaal unter den berühmten Künstlern angebracht.

[2] Für eine gleich umfangreiche Arbeit, die Ausmalung der Decke in der Leubuser Weinbergskirche, wurde zwei unbedeutenderen Meistern 1100 Florenen gezahlt.

Die Arbeit ist signiert: «P. C. de Bentum fecit Anno 1737» (neben dem Porträt des Künstlers). Die zweite gleich umfangreiche Leubuser Arbeit die Ausmalung der Bibliothek ist ebenfalls auf das Jahr 1737 signiert[1]. Diese Jahreszahl gibt aber anscheinend nur die endgültige Vollendung der dortigen Aufträge überhaupt an. Die Fürstensaaldecke ist jedenfalls die frühere der beiden Arbeiten, denn sie steht künstlerisch hinter den Leistungen in der Bibliothek zurück.

Es ist interessant einen Blick darauf zu werfen, wie man technisch die Schwierigkeit überwand, ein so großes Bild herzustellen (s. Abbild. IV). Das ganze Bild besteht aus zehn großen Einzelrahmen (ABCD). Diese sind an den Balken des Dachbodens (a) oder je nach Erfordernis an Brücken (b) mittels starker, eiserner Bolzen (f) aufgehängt. Zur Verriegelung der einzelnen aneinanderstoßenden Rahmen sind Ueberlaschungen (d) mit doppelter Verzapfung[2] angebracht. Diese Einzelrahmen sind von so großen Abmessungen, daß man, um ein Durchwuchten der Leinewand zu verhindern und gleichzeitig eine möglichst große Festigkeit des Ganzen zu erzielen, Verspannungsleisten (c) anbrachte, die wiederum zur Aufnahme von Leinewandstreifen (e) dienten, die in die Nähte des Tuches eingesäumt waren[3]. Die Stöße der einzelnen Rahmen sind alsdann verkittet und übermalt. Ueber der gesamten Balkenlage des Dachbodens war ein starker Bohlenbelag als Schalung und zur Herstellung des Dachfußbodens angebracht. Derselbe hatte gleichzeitig die Aufgabe, das Gemälde gegen eindringende Feuchtigkeit und gegen Dachschäden zu schützen. Da in der Zeit der Sequestration (1820—40) das Kloster herrenloses Gut und wenig bewacht war, hatte ein diebischer, genialer Tischlermeister des Dorfes den wertvollen Bohlenbelag gestohlen und

---

[1] Wels, Kloster Leubus S. 22 gibt fälschlich 1739 an.

[2] Wie auch solche bei den Schränken des Barock üblich sind.

[3] Diese Bänder waren teilweise durch Mäuse zernagt worden.

verarbeitet. Es sammelten sich daher später Schmutz und Schuttmassen[1] von Dachschäden auf der Leinwand, sodaß schließlich die Belastung an einzelnen Stellen zum Reißen des Gemäldes führte. Der Bohlenbelag ist in den letzten Jahren ergänzt worden. Jetzt ist Herr Kunstmaler Baecker, Breslau im Auftrage der Regierung an der Arbeit eine durchgreifende Restaurierung des Gemäldes wie seiner Konstruktion zu bewerkstelligen[2]. —

Wie oben erwähnt folgte der Arbeit im Fürstensaal die Ausschmückung der Bibliothek.

Die Bibliothek ist ein großer, hoher, von einer Galerie umzogener Saal (11/25 m). Eine gewaltige Tonne überspannt den Raum, der aus großen und tiefen Fensternischen ein dreiseitiges Licht empfängt. Die Mauerflächen zwischen den Fenstern waren mit Büchergestellen ausgestattet, die barocke, reichverzierte, vergoldete Aufsätze trugen[3]. Die Bibliothek mit einer kostbaren Handschriftensammlung, umfaßte noch nach der Plünderung durch die Schweden über 9000 Bände. Sie war nach den Kardinalsdisziplinen und deren Nebenzweigen (das juristische, theologische, asketische, polemische Fach etc.) geordnet. Ueber jedem dieser Fächer hat Bentum je einen Gelehrten gesetzt, der sich in diesem Fache besonders ausgezeichnet hat. So paradierte z. B. an dem juristischen der kanonisierte Advokat Ivo[4].

Die Malereien der Voute unter der Empore auf den Längs-

---

[1] Auf den Rahmen fand man bis 7 Zentner Schutt.

[2] Die Rahmen werden einzeln herabgenommen, vom Schmutz gereinigt, abgespannt, auf völlig neues Rahmenwerk gezogen und dann restauriert. Die neue Holzkonstruktion ist der alten ähnlich, aber gediegener in der Durchbildung.

[3] Dieselben sind zum Teil heute noch erhalten.

[4] Ivo, Advokat in der Bretagne, † 1303. Er ist der Anwalt der Armen, Witwen und Waisen. Als Ursache seiner Heiligsprechung führt man an: Der Papst habe zeigen wollen, daß nicht alle Advokaten des Teufels wären.

seiten des Saales bringen unter den nach holländischen Vorbildern gemalten Porträts die Vertreter der antiken Kultur: Pythagoras, Sokrates, Hippokrates, Seneca, Homer, Diogenes, Livius, Theophrastus (s. Plan V). Ganz vorzüglich sind die Porträts des Pythagoras und Seneca, wie überhaupt der Künstler zur Bildnismalerei glänzende Anlagen besaß. Hier ist die starke Anlehnung an die niederländischen Meister ins Auge fallend.

In den Nischen ist das gesamte künstlerische und wissenschaftliche Ergebnis des XVI. bis XVIII. Jahrhunderts, sagen wir die Humanistik dieser Zeit, zur Darstellung gekommen. Staatskunst, Astronomie, Medizin, Philosophie, Theologie, Justiz, Oratorik, Kunst und Poesie, Musik, Industrie, Technik. Jede dieser Fachrichtungen hat ihre besondere Verherrlichung gefunden. Vor allem ist der Kunst und Poesie, wie auch der Medizin ein bevorzugter Platz eingeräumt. Eine liebenswürdige, lehrreiche Plauderei, die der Künstler mit dem Beschauer hält. Hier sieht man gelehrte Männer und Frauen tiefsinnige «Disputationes» über die Heilkunst anstellen, dort hat Apoll die Künstler und Dichterfürsten um sich versammelt. Ein Faun hält ihm neckisch einen Zettel entgegen, auf dem man die Worte liest: Carmina quid prosunt? Quid prodest tota poesis? So weht ein feiner Humor, eine originelle Phantasie durch alle Einzelheiten. Mitunter stößt man auf kreidige, härtere Stellen oder auf knallige Farben, besonders bei blauen und roten Tönungen; doch weiß er stets durch eine heitere Inszenierung über die Schwächen hinwegzutäuschen.

Während die Voute der Schmalseite des Saales ein üppiges, junges Weib zeigt, das sich mit Schmuck, Edelsteinen und Reichtümern zu schaffen macht, wohl den Frieden oder die Segnungen desselben darstellend, ist auf der Nordseite das Kriegshandwerk dargestellt. Die Gesichtszüge der jungen Frau, die den Frieden verkörpert, erinnern an Maria Theresia. Auch hier ist unschwer, die Anlehnung an einen Niederländer zu erkennen.

Gegenüber ist die Kunst des Krieges vorgeführt. Im Vordergrunde sieht man die Jünger des Mars wie sie über den Bau und die Einrichtung schwerer Geschütze unterrichtet werden, während im Hintergrunde bereits eine Uebung im Scharfschießen stattfindet.

Der Architektur, der mater omnium studiorum, ist eine lebendige Darstellung links von der Eingangstür des Saales gewidmet. Zimmerleute, Maurer und Steinmetzen sind bemüht einen schweren Schlußstein über die Eingangspforte eines Hauses zu setzen. Der Polier schaut aus dem Bilde heraus, man erkennt in seinen Zügen das Gesicht Rembrandts. Mit diesem Bilde ist auch gleichzeitig die Raumarchitektur innig verbunden, die Malerei greift in die Plastik über[1]. Technisch und künstlerisch originell gelöst.

Die Mönchsbilder (Kirchenlehrer und Ordensgeistliche) in den Wölbungen der oberen Fensternischen auf der Galerie sind sehr minderwertige Schülerarbeit[2]. Sie sollen die Verdienste der verschiedenen Ordensgruppen hervorheben.

Den Gipfelpunkt bildet die Ausmalung des Deckenge-

---

[1] An dieser Stelle des Saales führt zur Galerie eine Wendeltreppe, deren Lichtfenster in der Mauer architektonisch ausgespart, plastisch umrahmt und malerisch ausgestaltet ist.

[2] Es ist nicht ausgeschlossen, daß Bentum mehrere Schüler hatte. Einer wird als Schüler des Meisters in der Turmknopfhandschrift genannt: „Qui Ignatius Axter (Discipulus Domini Christiani Bentum a Bibliotheca et Sala nostra Ducalis famigerati) praeter ambitum medium inferiorem Conventualem etian Ecclesiam Seitschensem, Chomesensem et alia quaedam penicillo s o quantulocumque illustravit.“ S. Thieme-Becker Band II, 1908. S. 288. Er malte Fresken und Altarbilder für die Stadtkirche zu Leubus und die Dorfkirche in Seitsch und Kamöse, Kreis Neumarkt. Für das Deckenbild in Leubus, das Axter mit Antonius Felder (wie bereits erwähnt) malte, erhielten sie 1743 eine Summe von 1100 Florenen. Die Malerei ist noch ziemlich frisch erhalten, eine Arbeit, die mit großer Sorgfalt geschaffen wurde aber nicht hoch zu bewerten ist. Für die Darstellung dieses Deckengemäldes hat man bis heute sonderbarer Weise trotz aller Mühen keine einwandfreie Deutung finden können. Ob Axter an den Bibliotheksarbeiten als Gehilfe mitgearbeitet hat konnte nicht festgestellt werden.

wölbes. Sie ist künstlerisch die größte und beste Leistung des Meisters überhaupt. Die Malerei des Gewölbes soll einen kolossalen architektonischen Ueberbau, eine riesenhafte, achtseitige Halle vortäuschen, die von vier Säulen- und vier Pilasterpfeilern getragen wird und von einer gewaltigen Kuppel überspannt ist. Diese Halle ist vorn geöffnet und endet hinten (Südseite) in einer runden, gleichfalls mit einer Kuppel gekrönten Apside. Auf den beiden Längsseiten wird die Haupthalle von Nebenhallen mit hohen Balkonen umsäumt. Der architektonische Aufbau ist derart gelöst, daß die Zuschauer, Musikanten und Sänger von den Balkonen der Nebenhalle aus an dem Vorgang der Handlung in der Haupthalle teilnehmen können, wodurch die Weiträumigkeit der Anlage und die Großzügigkeit des Vorganges gewaltig wächst. Trotz der Wahl zweier Augenpunkte ist der immerhin geschickte Aufbau etwas verzerrt gegeben. Die Illusion der Lebendigkeit ist aber durch das Herausfluten der Bilddarstellung auf die Raumarchitektur stark gesteigert.

Zur Darstellung gelangte das Thema: «Triumph der göttlichen und menschlichen Weisheit».

In Scheitelhöhe steht lichtumflossen der Namenszug Jehovas, Gott, die höchste Vollkommenheit der Erkenntnis aller Dinge. Eine Glorie von Engeln und Cherubimen umgibt ihn; sie stimmen auf ihren Streichinstrumenten ein himmlisches Konzert an, Gottes Ehre zu verkünden. Auf den vier Pilasterpfeilern sitzen die Kirchenväter[1], die Säulen des Glaubens und der Kirche.

Unter der Kuppel der Apside steht in Licht getaucht die Gestalt des zwölfjährigen Jesusknaben, im Tempel lehrend, die göttliche Weisheit; Schriftgelehrte und Pharisäer umringen

---

[1] Gregor der Gr., Hieronymus, Augustin und Ambrosius, in der Beigabe ihrer Symbole erkennbar. Taube, Löwe, brennendes Herz, Bienenkorb.

ihn; eine Unzahl von Zuschauern und Neugierigen hat sich eingefunden; ein jeder ist ergriffen von der Macht seiner Worte, ein großes Staunen geht durch ihre Reihen, ein Raunen, ein Entsetzen. Die gewaltige Bewegung der Massen ist von realistischer Treue wird aber durch die darunter befindliche Darstellung erheblich geschwächt.

In ihren weißen Kutten mit schwarzem Ueberwurf stehen und sitzen die Aebte der schlesischen Zisterzienser, als Hüter der göttlichen Lehre und halten ein Konzilium ab. Ein blau- und schwarzfarbener Baldachin überspannt das Gruppenbild und trennt die obere von der unteren Darstellung. Die Köpfe sind nicht genreartig aufgefaßt, sondern die Porträts bestimmter Persönlichkeiten des Ordens. Das System ist unkünstlerisch, die Inszenierung des Vorganges etwas roh, mühselig, man könnte sagen, furchtsam. Es ist erstaunlich wie ungleichwertig die Leistungen des Meisters sind. So wirkungsvoll er in den Farben diesen Vorgang zu gestalten weiß, so erzielt er doch nur einen theatralischen Eindruck.

An der Nordseite des Gewölbes, da wo sich die Halle öffnet, spielt sich der Einzug der Königin von Saba bei König Salomo ab, die Versinnbildlichung der weltlichen Weisheit (Klugheit oder Macht). Die gefeierte Schönheit des Leibes und Geistes, die bezaubernde, verführerische Balkis macht Salomo ihre Aufwartung. Sie hat das Ziel ihrer langen Reise erreicht. Vor den Stufen des rot ausdrapierten Thrones, auf dem der König sitzt, hat sie in einem Sessel Platz genommen. In ihren Gesichtszügen erkennen wir wieder die jugendliche Maria Theresia. Ihre Dienerinnen sind eifrig beschäftigt Kisten und Koffer zu öffnen und eine stattliche Zahl von Geschenken, kostbaren Vasen, silbernen Agraffen, goldnen Schüsseln auszubreiten. Ein ansehnlicher Reitertroß umgibt sie. Nach der Tiefe ist die Szene erweitert. Lanzenreiter, Krieger, Sklaven, Diener, Pferde und Kamele füllen das Bild. Eine südländische Landschaft tut sich auf und blaue

Berge grüßen aus der Ferne. Die Notabeln und Honoratioren haben sich um den König geschart. Der ganze Farbenreichtum des Südens, der Glanz und die Pracht des Orients sind zur Anschauung gebracht. Frei von Erotik drängt der Meister der Schilderung eine ästhetische Färbung abzugewinnen. Die Gruppen sind gut aufgebaut, wohl abgewogen. Die Freude an den bunten Farben, die bis in die durchsichtigen Schatten hinein fühlbar ist, hilft über manchen zeichnerischen Fehler hinweg. Der mächtige Reiter im Vordergrund in rotem goldbesticktem Kostüm, blauem Ueberwurf und weißem Federbusch auf goldstrahlendem Helm hält sein schnaubendes Roß in der schwierigen Stellung der Courbette und gibt eine lebendige Reiterstudie ab. Es ist Karl VI, der Reisemarschall und auserkorne Günstling Assad.

Die heitere Anmut, die wohllautenden Formen und der große Schwung, der durch das Ganze weht, zeigen wie sich der Meister für sein Thema begeistert hat und wie liebenswürdig und anziehend sein Vortrag werden kann.

Ueber Licht- und Farbenwirkung des Gemäldes sei folgendes gesagt. Die Malerei ist nicht, wie durchgängig falsch angeführt wird, al fresco, sondern auf glatten Stuckgrund in Oelfarben ausgeführt. Beabsichtigt war wohl Freskowirkung, denn die fertige Malerei, welche wahrscheinlich in den hellen Tönen matt, in den dunkleren, bei der dreiseitigen Fensteranordnung, glänzend erschien, wurde dann zur Erzielung einer gleichmäßigen, matten Oberfläche, mit einer Wachsabkochung überzogen, ein Verfahren, das für die fernere Erhaltung der farbigen Wirkung verhängnisvoll geworden ist. Die Wachslösung ist unlöslich und hat schließlich zu einer starken Trübung der Malerei geführt. Eine weitere Zerstörung war durch Senkung der Grundmauern und entsprechende Auswärtsneigung der südlichen und westlichen Umfassungsmauern sowie der beiden Erkerausbauten verursacht worden. Es entstanden im Gewölbescheitel durchgehende, fast zollstarke Risse.

Die durchgreifende Restaurierung des Gemäldes wurde in den Jahren 1906—1908 unter der umsichtigen Leitung unseres hochverdienten Professors J. Langer, Breslau, bewerkstelligt und ist so glücklich gelöst, daß das Gemälde noch für lange Zeiten erhalten bleiben dürfte [1].

Bentum hat, wie aus einem links vom Ausgang der Galerie befindlichen Chronostikon hervorgeht, 1737 die Arbeit vollendet:

«PerennI gLorIae ReVerenDIssIMI abbatIs Constant-
InI LItteratVrae VniVersae gratIosI [2]».

Auch der Historiograph des Leubuser Klosters [3], P. Arnoldus Teichert, hat in diese Zeit die Fertigstellung gelegt:

«Tum Bibliotheca ac Sala Ducalis pereleganti penicillo
Domini Philippi de Bentum pretiose perfecta» [4].

---

[1] Die Tonne ist aus starkbrandigen Backsteinen hergestellt. Eine etwa 3 cm starke, daher schwere, Mörtelschicht stellt den Putz dar. Dieser ist wiederum überlagert von einer sehr harten etwa 6—8 mm starken Gipsschicht, schön geglättet den Malgrund bildend. Es sei nun, daß die Gipsschicht zu früh aufgetragen wurde, ehe die Härtung des Mörtels erfolgt war, oder die Mischung des Mörtels war eine schlechte, derselbe besaß wenig Widerstand. Durch das Auftreten der Risse im Gewölbe wurden große Stücke durch die eigne Schwere losgesprengt und fielen herab. In den entstandenen Rissen sammelten sich dann Millionen großer Fliegen, deren Brut in denselben winterte und nach und nach in überraschendem Erfolg Stückchen um Stückchen herunter warf. Die erste Aufgabe der Wiederherstellung bestand darin, zunächst die Gewölbeflächen zu festigen, dem weiteren Abbruch vorzubeugen, eine unglaublich mühsame Arbeit, da jede Erschütterung durch Stemmen und Hämmern vermieden werden mußte. Es wurden ungefähr 2000 Schrauben in handgebohrte Löcher eingefügt und durch Eintreiben von Bindestoffen zwischen Ziegel und Mörtel möglichst viel Haltepunkte geschaffen. Hieran schloß sich dann die malerische Instandsetzung, umfassende Reinigung der Malflächen, Ergänzung abgestürzter, nicht mehr vorhandener Teile im Gewölbe und Tönung der Wandflächen, die früher durch Regale verstellt waren.

[2] Das ergibt durch Addition die Jahreszahl 1737. Uebers.: „Ich habe viele Jahre hindurch zum Ruhme des hochzuverehrenden, großmütigen Förderers der gesamten Literatur des Abtes Konstantin gearbeitet."

[3] S. Historia Domestica Lubensis Hs IV f. 209 Univers. Breslau. S. 155 unter Ueberschrift: Constantin Beyer XLVII abbas.

[4] Uebers.: „Darauf wurde in geschmackvoller Malerei die Bibliothek und der Fürstensaal von Herrn Philipp v. Bentum prächtig vollendet."

Es ist nichts darüber bekannt geworden wie die Beziehungen des Künstlers zu den Ordensbrüdern war, wie sich in Leubus seine Privatverhältnisse gestaltet hatten, wo er daselbst gewohnt und wie lange er dort geblieben ist. Daß er außerhalb des Klosters Unterkunft gefunden haben könnte, ist bei den dortigen damaligen lokalen Verhältnissen nicht anzunehmen. Man dürfte ihm im Kloster selbst ein Quartier zur Verfügung gestellt haben. Sonderbarerweise ist auch nicht eine einzige mündliche Ueberlieferung auf uns gekommen. — Das Kloster besitzt keine Tafelbilder aus seiner Hand, die katholische Pfarrkirche zu Städtel Leubus jedoch drei Arbeiten, deren Lieferung aber erst in die Zeit nach 1745 datiert werden muß. Die 1845 im Turmknopf der Kirche gefundene Handschrift sagt nach den Annalen des Jahres 1745:

«Anni Sequentes»:

«Inchoata est Capella S. Joannis Nepomuceni e Regione Sacristiae, quam Artifices duo Virtuosi scilicet Dominus Bentum Pictor et Dominus Mangolt Statuarius [Cujus laus aeque in Sala nostra Ducali] gratis perficere promiserunt, Sicut et Dominus Bentum vere jam Confessionem et Martyrium eiusdem Sancti in Tabulis duabus majoribus gratis pinxit; Pro imagine vero S. Valentini in Ara Majore Aureos 100».[1]

Mit den Leubuser Monumentalarbeiten hatte der Künstler die Höhe seines Schaffens überstiegen; unbeschadet seines

---

[1] Uebers.: „Auf der Seite der Sakristei ist die Kapelle des heiligen Johann von Nepomuk in Angriff genommen worden, die zwei glänzende Künstler, man höre nur, Herr Maler Bentum und Herr Bildhauer Mangolt (dessen Lob in gleicher Weise in unsrem Fürstensaal steht) umsonst zu vollenden versprochen haben, sowie auch tatsächlich Herr Bentum das Bekenntnis (Beichte) und Martyrium des genannten Heiligen in zwei größeren Tafeln (Tafelbildern) umsonst gemalt hat; für das Bild am großen Hauptaltar des S. Valentin hat er allerdings 100 Goldstücke erhalten (800—900 Mk.).

Rufes hätte er nun den Pinsel aus der Hand legen können. Seine Tafelbilder haben nicht einmal für die schlesische Malerei Ansprüche als Kunstwerke betrachtet zu werden. Es sind rein dekorative Arbeiten.

Den in der Taufkapelle der Pfarrkirche zu Städtel Leubus aufgestellten Arbeiten, die Beichte der Königin von Böhmen und das Martyrium des Heiligen Johann von Nepomuk, sieht man es an, daß sie umsonst gemalt sind. Sie sind so flüchtig und unsolide gearbeitet, daß sie als verdorben anzusehen sind. Schwerlich wird man in diesen Arbeiten etwas Ansprechendes finden. Neben den kühlen und stumpfen Farben treten noch Zeichenfehler und Verstöße in der Komposition zu Tage. Man fühlt sich ganz betroffen bei der Betrachtung dieser Bilder; mit einem Schlage scheint sich der Künstler jeden ästhetischen Gefühles an Form und Farbe entblößt zu haben.

Das Hochaltarbild, die Heilung des Sohnes des Heiden Kraton[1], für das er 800 Mark erhielt, ist auch nur Mittelgut. Die Arbeit ist von Herrn Kunstmaler Loch, Breslau, 1906 restauriert worden. Es ist ganz erstaunlich, wie sehr seine Tafelbilder verlieren, wo das Abzielen auf große Effekte auf Fernwirkungen fehlt, wo der Posaunentusch barocker Massenentfaltung nicht mittönt. Die Beflissenheit, Leidenschaften zu markieren, die seinem Herzen fremd waren, nehmen seinen Staffeleibildern den letzten Zauber einer phantasie- und herzbewegenden Kunst. Er liefert geleckte, glatte Werkstattsarbeit und sinkt vom Künstler zum Handwerksmeister. Vielleicht zwangen ihn auch finanzielle Nöte, das Malen handwerksmäßig zu betreiben.

Am 17. November 1746 schloß er in Breslau mit dem Abt

---

[1] Der Sohn des Heiden Kraton lag an schweren Krämpfen danieder. Unter der Bedingung, daß Kraton und sein ganzes Haus zum christlichen Glauben übertrat, wurde er von Valentin geheilt.

Vinzenz des Prämonstratenzer-Stiftes einen Kontrakt[1] über die Lieferung von 15 großen Blättern. Schon hundert Jahre später waren die Bilder derart schlecht geworden und verdorben, daß sie von ihrem Platz genommen und verbrannt werden mußten. Das Vinzenzstift besitzt heut keine Arbeit mehr von Bentum. Nach der mündlichen Ueberlieferung waren es großformatige Bilder, die gleichfalls rein dekorativ die Wände des Chores belebten, gewaltige Kulissen, die — wie der Kontrakt sagt — «das Leben des heiligen Bischofs und Märtyrers Vincentij» darstellten.

Das Damenstift des Zisterzienserordens zu Trebnitz erhielt unter der Oberin Margaretha III. von Wostrowsky[2] gleichfalls in der Zeit von 1747—48 Arbeiten des Meisters, die lediglich auch nur aufzuzählen sind. Im Jahre 1903 gelegentlich der Siebenhundertjahrfeier der Trebnitzer Kirche sind die Bilder von Herrn Kunstmaler Baecker restauriert worden. Das Doppelbildnis «die Himmelfahrt Mariä mit der Dreifaltigkeit» (signiert: P. C. de Bentum pinx. Anno 1748) ist die bessere Arbeit, während die Presbyteriumsbilder, rechts «der Tod der Heiligen Hedwig» (signiert: P. C. de Bentum 1747) und links «die Aebtissin Gertrud, Tochter der Heiligen Hedwig» (signiert: P. C. de Bentum 1747) sehr mäßig sind. Graue, schwarze und weiße Töne herrschen vor, bedingt durch die Ordenstracht der Nonnen. Die Bilder machen einen ledernen, toten Eindruck.

---

[1] S. Originalabdruck Anhang.

[2] Die Aebtissin Margaretha III von Wostrowsky und Skalka wurde 1741 gewählt und starb 1747. Die Wostrowskys, ein uraltes und angesehenes Geschlecht, haben ihr Stammhaus in Skalka im Königgrätzer Kreise. Ihr Bruder Nikolaus war Propst beim Trebnitzer Stift und gleichzeitig Pater in Leubus. Bach, Literatur 21, gibt nur die Himmelfahrt Mariae ohne Signatur an. Auch eine Quelle, woher er seine Angaben hat, ist nicht genannt.

Daß Bentum gegen Ende seines Lebens nicht ganz in Verflachung versandete, dafür sprechen die drei in der Mansionarienkapelle des Breslauer Domes hängenden Bilder kleinen Formates. Man muß diese Arbeiten schon ihrer Reife wegen für die Spätzeit beanspruchen. Scheibel nennt nicht mit Unrecht Bentum «einen in Nachtstücken ungemeinen Künstler». Diese drei kleinen Nachtstücke [1] sind keinesfalls in finanzieller Bedrängnis gezeugt. Sie sprechen von einer großen Liebe zur Kunst und sind mit viel Hingebung und Verve gemalt, vielleicht in stillen Stunden, in Ruhepausen, an Feiertagen; sie führen zum Intimeren und zeigen uns den Meister zu Hause, im Heim, frei vom Zwang des Alltagslebens.

Friedrich Wilhelm Erdmann nennt nur zwei Arbeiten: «einen betenden Petrus» und «die Maria Magdalena». Auch die dritte: «das abgeschlagene blutige Haupt des Johannes auf einer Schüssel» gleichfalls als Nachtstück gemalt, wird seit letzter Zeit mit Recht als Bentumsche Arbeit beansprucht. Die Angaben Friedrich W. Erdmanns sind überall zuverlässig; sein Werk über die Kathedralkirche ad S. Joannem wird von Fachleuten sehr geschätzt; er hat viel aus Akten und Archiven zusammengetragen, die heute nicht mehr vorhanden sind; seine Angaben sind sichre Dokumente [2].

Am 20. Juni 1749 war, durch einen Blitzstrahl entzündet, der Pulverturm in Breslau in die Luft geflogen. Scheibel hatte «Mons. Benton» aufgefordert, die Katastrophe in einem Bilde zu verewigen. Der Künstler ist dieser Bitte aber nicht mehr nachgekommen [3].

---

[1] Das Malen von Nachtstücken war gerade damals sehr in Schwung und Mode gekommen.

[2] Mitteilung des Herrn Geheimen Rates Professor Dr. Jungnitz, eines der besten Kenner der Breslauer Domgeschichte.

[3] Scheibel sagt S. 40: „Man hoffet aber, daß unser in allen Stücken der Mahlerkunst ungemein gründlich geübte Herr Sauerland seinen

Nach 1750 hören wir nichts mehr von ihm, keinerlei Nachlaßakten oder Nachrichten sind uns überkommen. Die Ueberlieferung meldet: «er sei um diese Zeit gestorben» [1].

In Bentum ist ein Meister dahingegangen, der ganz holländisch gefühlt und gearbeitet hat, der in seinen guten Leistungen Anspruch auf künstlerische Anerkennung besitzt und der durch seine Kunst den vorzeitigen Verfall in unserer Heimat hingehalten hat. Mag man auch seine Leistungen oft weit überschätzt haben, soviel ist gewiß, gegen die Schöpfungen der Meister der Breslauer Malergilde stehen seine Arbeiten als bedeutsame und unerreichte Kunstleistungen da.

Pinsel ansetzen und ein Meisterstucke von dieser natürlichen Begebenheit darstellen möchte.“ Scheibel hatte offenbar Bentum umsonst gebeten. — Philipp Sauerland ist 1667 in Danzig geboren nach Zimmermann 1760 gestorben. —

[1] S. Literaturverzeichnis Nr. 7, 14, 22, 30.

MIT Michael Willmann war — wenn man so sagen darf — die klassische Zeit der schlesischen Malerei vorüber. Willmanns Urwüchsigkeit, seine stilistische Selbständigkeit mit nationaler Eigenart sollte kein Talent mehr finden, das in seinen Bahnen weiter führte. Die Meister des neuen Jahrhunderts, nach seinem Tode († 1706), sind Epigonen, die nur das Erbe antreten, aber restlos davon zehren, bis eine Zeit folgte, in der die Kunst völlig darniederliegt, in der sie ihren tiefsten Stand erreicht. Viele Meister stehen an der Grenze des Handwerks, ja die meisten sind nichts anderes als biedere brave Handwerksleute. Nur wenige treten aus diesem Kreise heraus. Bentum, Eibelwisser, Hanke, Kilian, Reiner, Rottmaier und Tscherning sind diejenigen Meister, die sich in unserer heimatlichen Kunst eine geachtetere Stellung erworben haben.

Um die Bedeutung und Stellung unseres Meisters Bentum richtig kennzeichnen und würdigen zu können, ist es geboten, das damalige Kunstleben Schlesiens, die Kunstanschauung und ihre Ausübung in Betracht zu ziehen.

Fast ausnahmslos steht die schlesische Künstlerschaft im Dienste der Kirche. Heiligenbilder, Kreuzigungen, Madonnen, Himmelfahrtsszenen und Martyrien sind der gangbare Stoff, der Geld abwirft. Was an Historienbilder, Genredarstellungen, Repräsentationsstücken, Tier- und Stilleben geliefert wurde, ist größtenteils wertlos. Ein schlesisches Sittenbild aus dieser Zeit ist mir nicht bekannt.

Die ganz unhaltbaren Zustände in den Innungen mit ihrem Zunftzwang und ihren engherzigen Satzungen trugen wesentlich dazu bei, eine gedeihliche, eine gesunde Entwicklung zu unterbinden. Genialeren Künstlern wurde der Aufenthalt in den größeren schlesischen Städten unerträglich, unmöglich gemacht. Wer die Malerei als eine freie Kunst ansah, oder als solche zu betreiben wagte, wurde vor den Rat der Stadt entboten und streng zurechtgewiesen. Die Zufluchtsstätten, auf denen eine freiere Bewegung möglich war, waren die Klöster und die Schlösser des Adels auf flachem Lande. Dorthin reichte die Jurisdiktion des hohen Rates nicht.

Das Leben und Treiben des Volkes, die Natur in ihrer heimatlichen Schönheit bietet keine Anregung. Im Auslande muß solche gesucht werden. Man könnte meinen die schlesischen Kriege mit ihrer wilden Bewegtheit, ihrem bunten Chaos wechselnder Ereignisse hätte gerade für Künstler hinreichend Stoff zur Betätigung geboten. Keinesfalls; das alles blieb der Kunst eines Menzel vorbehalten.

Vor dieser Epoche der Unselbständigkeit tritt der Maler Bentum um 1733 in Schlesien auf; eine eigenartige mit etwas mehr als Durchschnittsbegabung talentierte Persönlichkeit. Ihn als einen Künstler von vorbildlicher Bedeutung anzusprechen, hieße eine sehr begrenzte Urteilskraft an den Tag legen. Er ist aber ein lehrreicher, psychologisch interessanter Faktor einer Epoche, die noch die Kraft hatte, sich einigermaßen auf der Höhe zu halten.

Die Geschicke des Menschen Bentum sind mitbestimmend für seine künstlerischen Aeußerungen. Aus ärmlichen Verhältnissen stammend hat er sich frühzeitig selbst vorwärts bringen müssen; alle die Leiden eines mittellosen Anfängers, die bizarren Widersprüche des Lebens mit all seinen Leidenschaften kennen gelernt. Energisch hält er an seinen idealen Plänen, seinen Vorsätzen fest. Im Ausland, in Italien, will er seinen Wissensdrang stillen. Er macht Schulden, setzt alles auf eine

Karte; es gelingt ihm, er kommt bis nach Rom, vielleicht hat er es auch möglich gemacht, Holland zu besuchen. Der volle Beutel wird aber schließlich leer. Es heißt wieder heimkehren, fleißig nach Arbeit suchen, schaffen, um nicht zu hungern. Das Glück ist ihm hold. Es gelingt ihm, Fühlung zu den einflußreichen, wohlhabenden Zisterziensern zu gewinnen. Er siedelt schließlich nach Schlesien über und findet hinter klösterlichen Mauern glänzende Aufnahme, ein Heim, Ruhe für ein paar Jahre. Die Aufträge bringen ihm viel Geld, aber die Arbeit findet auch ein Ende. Mit glänzenden Empfehlungen ausgerüstet verläßt er Leubus und kommt nach Breslau. Die guten Zeugnisse verschaffen ihm neue Arbeit. Das Breslauer St. Vinzenzstift ist neben Leubus und Trebnitz sein bester Auftraggeber. Er arbeitet aber jetzt lediglich um Geld zu schaffen, seine Kunst wird zum Broterwerb. Die Arbeiten für Trebnitz und St. Vinzenz hat er noch erledigt. Nach jener Zeit hören wir nichts mehr von ihm. Nichts von Nachlaßakten, seinem Privatleben, einem Testament oder seinem Begräbnis ist uns überliefert worden. Wir wissen auch nicht ob er verheiratet war; anscheinend ist er allein, arm und vergessen im Elend gestorben. Sein unstetes, ruheloses Wanderleben hatte ihn aufgerieben.

Sein Geburtsjahr ist uns unbekannt. Nehmen wir einmal an, daß er nicht älter als 60 Jahre (also geb. 1690) geworden ist und betrachten wir im Gegensatz hierzu seine wenigen Arbeiten, so ergibt sich daraus ein Mißklang, ein Widerspruch, für den wir keine bestimmte Deutung finden können.

Vielleicht hat er bei all seiner Armut noch ein liederliches, ausschweifendes, zügelloses Leben voll toller Streiche und Fahrten geführt, vielleicht zwang ihn die Not, zeitweilig seine künstlerische Tätigkeit mit einem anderen Metier zu vertauschen.

Von alledem liegt etwas in seinen Arbeiten, seine ungleichen Leistungen, das harte oft nervöse Kolorit, die unruhigen Silhouetten, die kantige Linienführung, die vibrierenden Licht-

effekte, die große Flüchtigkeit und bei allem zeichnerischen Schwung stets dieselben Mängel, die gleichen Zeichenfehler.

Seine Tafelbilder sind wertlos. Weder in Motiven, noch in Form und Farbe sind sie künstlerisch zu bewerten. Im Vordergrunde stehen seine Leubuser Monumentalarbeiten, die auch den größeren Teil seines Schaffens ausfüllen. Hier treffen wir stellenweise auf Leistungen, die weit über dem Durchschnitt stehen.

Die Art dieser Apotheosen zeigt natürlich nur in den feineren Nuancen seine Eigenart. Im Ideenkreis ist er weniger produktiv und phantasiebegabt. Zum Teil liegt es auch daran, daß er an Einzelheiten der Darstellung gebunden blieb. Das dekorative Prinzip des schlesischen Barock hatte — besonders unter dem Einfluß der Jesuiten — einen bestimmten Kreis von Formen, Deutungen und Beziehungen dafür entwickelt. Bentum erlaubt sich aber große Freiheiten. Selbst in stimmungsvollen Dingen wird er absichtlich derb und drastisch. Er sorgt auch für eine Steigerung des sinnlichen Momentes. Vor allem verläßt er gern die übliche Formensprache bei Stoffen, zu denen er persönlich gern Stellung nimmt. Als Weltmann und freigeistig veranlagter Mensch läßt er es bei kirchlich-zeremoniellen Dingen absichtlich an Naivität fehlen, als freue er sich im Geiste darüber, das Traditionelle ins Komisch-Lächerliche zu ziehen. Ganz besonders ist er in seinen Tafeln nicht bei der Sache; gläubig versunken war er wohl nie dabei. Selbst in seinen Apotheosen ist er skrupellos; in der Wahl der Vorbilder, der Anlehnung an Altes, Verbrauchtes, leichtsinnig. Er liebt es ganz besonders Putten zur Ausfüllung der Bilder zu verwenden. Sie tragen Schleppen, Zweige, Wolken, Embleme, sie tanzen, lachen, spielen, überpurzeln sich. Sie haben die Rolle der Spaß- und Stimmungsmacher.

Für menschliche Schwächen und ihre Interpretation hat er einen feinen Sinn. Nicht, was er darin gibt, sondern was er dabei ahnen läßt, macht uns diese Seite seiner Kunst lieb;

eine Offenbarung seines Fühlens und Denkens, ein Zug, der in ihm einen humor- und gemütvollen Menschen vermuten läßt. Daraus erklärt es sich auch, daß er ein feiner Porträtist gewesen sein muß. Man bedauert es, daß von seinen Bildnissen heute fast nichts mehr nachweisbar ist.

Seine Nachtstücke sind von großer Feinheit und zeugen von viel Verständnis für die Beobachtung des Lichtes, seiner Wirkungen, der Reflexe, der Schattenführung. Eine Kerze, Fackel oder Laterne leuchtet plötzlich im Dunkel auf und gibt ein reiches Farbenspiel. Diese warmen, gedämpften, roten Töne machen die Bilder ungemein anziehend. —

In der Geschichte der schlesischen Malerei darf der Name Bentum nicht fehlen. Er ist trotz seiner Härten und Schroffheiten, seiner Schwächen und Fehler ein Künstler von Talent. Was bei ihm gewaltsam, ja fast karikiert erscheint, ist in seinem Streben nach Großzügigkeit, nach Charakteristik bedingt. Nichts hindert uns aber, das Schöne und Ansprechende seiner Kunst in seinen Grenzen zu schätzen und hochzuhalten.

ABDRUCK DES ORIGINALKONTRAKTES ÜBER DIE BILDER FÜR DAS VINZENZSTIFT IN BRESLAU.



In Nomine
Sanctissimae
Trinitatis.



Ist heunthe dato Entzwischen Dem Hochwürdig Hoch und Wohlgeborenen Herrn Herrn Vincentio des Freyen Fürstlichen Stiftes Sti Vincentij und Heiligen Kanonischen Praemonstratenser-Ordens zu Breßlau Regierenden Prälaten Abbten und Herrn, wie auch derer Beyden Jungfräulichen Stifter Czarnowanky, und Streslno Patre Immediato, Et Visitatore Ordinario, S: S: Theologiae Doctore, und Protho-Notario Apostolico publico p. p. dannen Titl. Herrn Philipp Christian Benton, der Mahler-Kunst Ergebenen, nachstehender aufrichtig-wohlbedächtig, und unverbrüchlicher Contract Verabredet, Beyderseitig genehmiget, und zu Papier gebracht worden.

Es haben nehmlich ob Hochgedachten Herrn Praelatens Hochwürden und Gnaden aus sonderbaren Beweg-ursachen resolviert, In dero Hoch-Fürstlichen Stifts-Kirchen oberwärts zwischen denen Pfeilern, Vermöge der hierzu ertheilten Besonderen Vorschrift, und disfals geschehnen Ausmeßung, daß Höchst Tugendhafte, und zur zeith in Schildereyen noch nicht entworfene Leben des Heiligen Bischofs und Martyrers Vincentij In Funftzehen großen, und der Höhe nach proportionierten Stücken mahlen zu laßen und dafür überhaupt Tausendt fünf Hunderts gulden rheinisch accordiret. Zu weßen Vollständiger ausführung, und umb Jetzt erwähnten Accord sich obgedachter Herr Philipp Christian Benton derogestalten obligiret, und verbunden, daß Er zu erreichender Intention Sr. Hochwürden und Gnaden des Herrn Praelatens, an seinen Fleiß, Kunst, Tüchtigkeit derer Farben und Von Gott Verliehnen dexterität nichts ermangeln laßen, und dieses angedungene Werk sorgfältigst zur annehmblichen perfection Bringen wolle. Wie dann waß nach Lieferung Ein- und des anderen Stückes nach abschlag des contrahirten quanti gezahlt werden wirdt, Indesmahl unter diesen Contract zu notiren, auch insofern Er Herr Benton (so Gott Behütte) wieder Vermuthen ehender Todes verfahren sollte, seine Erben, und Erbnehmen wie mehreres nicht verlangen wollen, noch zu Begehren Befugt seyn sollen, als waß würklich von dem Leben des Heiligen Vincentij gemahlter abgeliefert und nicht schon (wie Vor gemeldet) Im Contract abgeschrieben worden. —

Alles gantz Treulich, sonder Arglist und Gefährdung zu weßen uhrkundt und mehreren Beglaubigung gegenwärtiger Contract in Duplo geferttigt, Von Beyderseiths Contrahenten Eigenhändig unterschrieben, Besieglet und mehrer sicherheit halber von Einem Jedweden ein Exem-

plar behalten worden. So geschehen Breslau ad 5ten Vincentium d. 17. Novembris Aô 1746.

Vincentius Abbt
[illegible] S. Vinc.

Philipe Cristian.
Bentum

L. S.

Des Herrn Philipp Christian
Bentum Contract wegen
zu mahlenden Bildern in die Stiftskirchen
S. Vincentij
Contentiret mit 1600 G. 1746.

Anmerkung: Es folgen dann 10 Quittungen über Abschlagszahlungen in Höhe von 100, 200 und 300 Gulden. Insgesamt werden aber nicht wie im Kontrakt angegeben 1500 sondern 1600 Gulden gezahlt. Die letzte Quittung ist an einem 13. Oktober vollzogen. Es dürfte immerhin eine Zeit von 2—3 Jahren von der Unterzeichnung des Vertrages an bis zur endgültigen Fertigstellung der Bilder verflossen sein.

VERZEICHNIS SEINER WERKE.

Breslau: Dom, Mansionarienkapelle:

1. Haupt des Johannes (1750?).
2. Maria Magdalena (1750?).
3. Betender Petrus (1750?).

St. Vinzenzkirche:

15 vorhandene Bilder sind vernichtet worden (um 1750).

Leubus: Weinbergskirche:

4. Heilung des Sohnes des Heiden Kraton (Hochaltarblatt um 1746).
5. Beichte der Königin von Böhmen (Taufkapelle, um 1746).
6. Martyrium des Heiligen Nepomuk (Taufkapelle, um 1746).

Kloster:

7. Deckengemälde des Fürstensaales (um 1735?).
8. Deckengemälde der Bibliothek (um 1737).

Manetin: Schloß:

9. Gruppenbild des Grafen Wenzel Josef von Laschansky mit seinen beiden Söhnen, dem Erzieher und dem Maler Bentum (um 1715).

Barbarakapelle:

10. Enthauptung der Heiligen Barbara (Hochaltarblatt, um 1715?).
11. Die Heilige Wilgefort (Seitenaltar, um 1715?).
12. Johann von Nepomuk (Seitenaltar, um 1715?).

Prag: Rudolfinum:

13. Heilige Familie, aus dem Besitz des Grafen Sternberg (unnachweisbar).
14. Selbstbildnis des Meisters, aus dem Besitz des Malers Burde (unnachweisbar).
15. Bildnis eines kahlköpfigen Mannes (unnachweisbar).

Strahower Gemäldegalerie:

16. Ein Kirchenheiliger (um 17 . .?).

Privatbesitz:

17. Maria Magdalena, aus dem Besitz des Herrn Hofrates von Altmann (unnachweisbar).

Trebnitz: Bartholomäuskirche:

18. Himmelfahrt Maria und Dreifaltigkeit (Hochaltarblatt 1748).
19. Tod der Heiligen Hedwig (Presbyterium 1747).
20. Aebtissin Gertrud, Tochter der Heiligen Hedwig (Presbyterium, 1747).

TAFELN

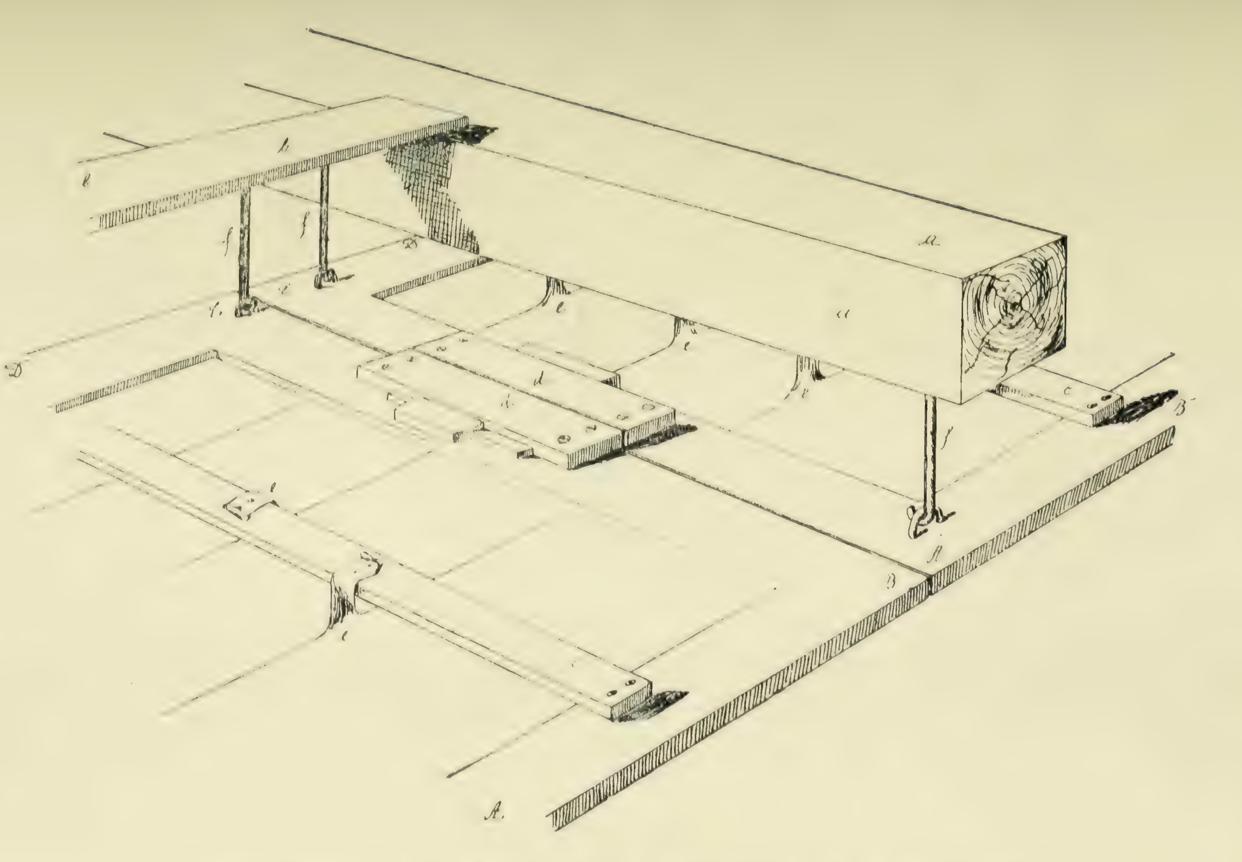


Inneres des Schlosses zu Manetin mit dem Bentumschen Bilde.

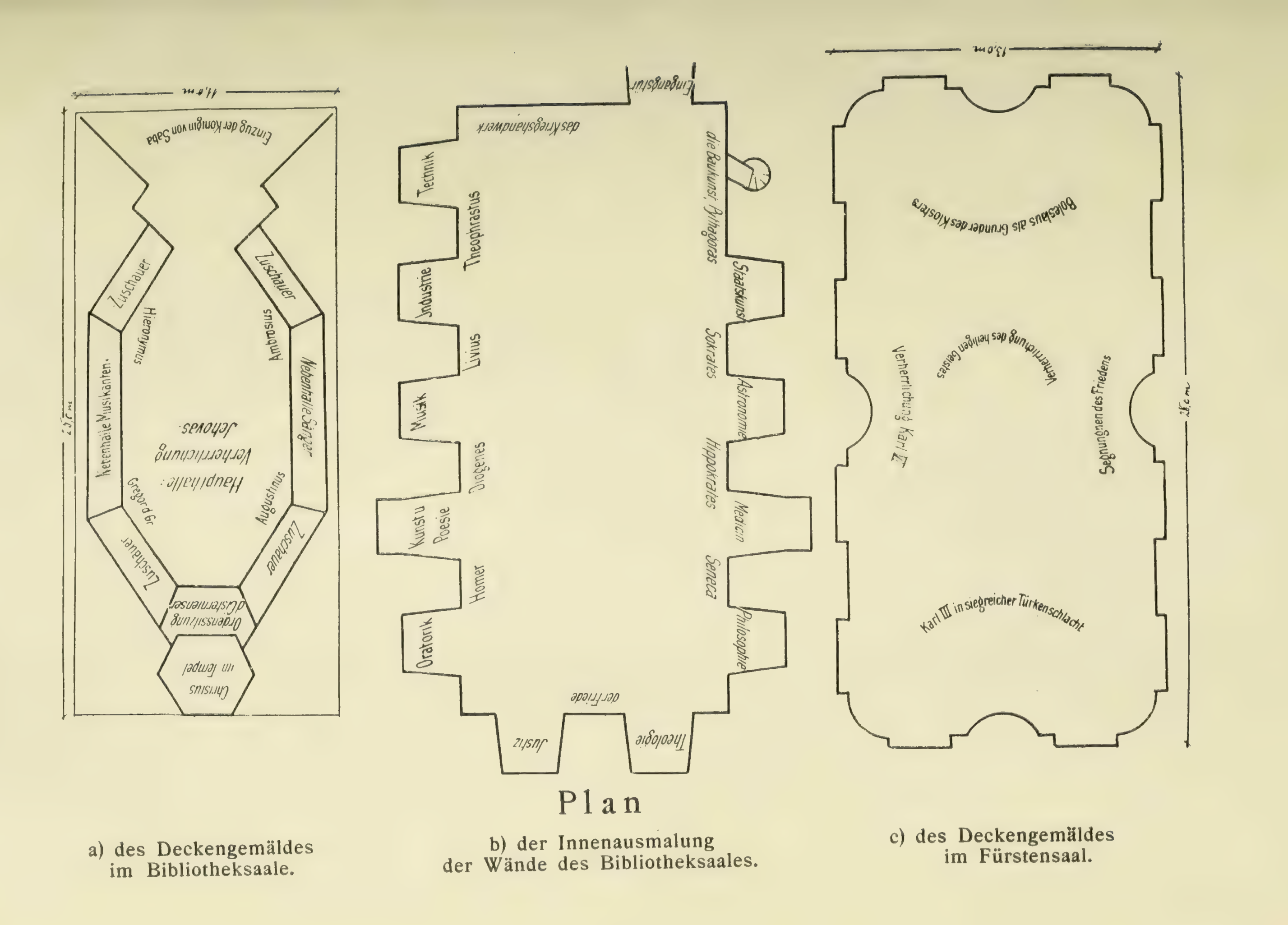


Deckengemälde des Leubusser Fürstensaales. **Kampf des Glaubens gegen den Unglauben.**

In der linken unteren Ecke Selbstbildnis des Künstlers Bentum, in grauem bauschigen Mantel über ein Wagenrad blickend. Darunter die Signatur: «P. C. de Bentum fecit Anno 1737.»



Holzkonstruktion zur Herstellung des Deckengemäldes im Fürstensaal
(vom Dachstuhl aus gesehen).



Plan

a) des Deckengemäldes im Bibliotheksaale.

b) der Innenausmalung der Wände des Bibliotheksaales.

c) des Deckengemäldes im Fürstensaal.

Maul, Dietrich
Leben und Werke des
Malers Christian Bentum
J. H. E. Heitz
(1915)